



**Luís Filipe Alvarez  
Toscano**

**Aspectos performativos do repertório ibérico  
quinhentista para canto e vihuela**





**Luís Filipe Alvarez  
Toscano**

**Aspectos performativos do repertório ibérico  
quinhentista para canto e vihuela**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Doutor António Salgado, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, com co-orientação do Doutor José Abreu, da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa – Porto.





## **o júri**

presidente

Doutor Jorge Manuel Salgado Castro Correia  
professor associado da Universidade de Aveiro

Doutor António Gabriel Castro Correia Salgado  
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor José António Nunes Abreu  
professor auxiliar da Escola das Artes do Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa

Doutor Paulo Eugénio Estudante Moreira  
investigador associado do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da Universidade Católica Portuguesa



## **agradecimentos**

Aos meus orientadores, Doutor António Salgado e Doutor José Abreu, pelo constante incentivo e imensa disponibilidade.

Aos meus pais, à minha avó Conceição e à minha tia Filomena, pelo incondicional apoio e permanente interesse e estímulo.

À Eva, pela enorme paciência e pela motivadora presença e enriquecedora participação em todas as fases deste projecto.

Ao Tiago Matias, pelas incontáveis horas de trabalho, partilha e crescimento musical em conjunto.

Ao meu irmão Henrique, ao meu primo José António, ao Tiago Cravidão e ao João André Carvalho, pelo inestimável contributo, em particular na concretização da vertente performativa desta dissertação.

A todos os amigos e colegas que, de uma ou outra forma, contribuíram decisivamente para este trabalho.



**palavras-chave**

Performance histórica, canto, vihuela, património musical, repertório ibérico, polifonia, intabulações, música vocal, música instrumental

**resumo**

O presente trabalho de investigação em performance musical pretende constituir um aprofundamento da cognoscibilidade do repertório ibérico quinhentista para canto e vihuela. Partindo da confluência de dois níveis de enquadramento – as principais etapas associadas ao percurso da performance musical histórica e as particularidades do ambiente cultural ibérico no contexto europeu quinhentista – exploram-se algumas das mais marcantes características desse repertório, cuja observância constituirá, desejavelmente, um factor distintivo e enriquecedor de fundamentação criativa em actuais e futuras abordagens performativas.



**keywords**

Historical performance, voice (singing), vihuela, musical heritage, Iberian repertory, polyphony, intabulations, vocal music, instrumental music.

**abstract**

This research in musical performance aims to deepen the cognoscibility of the 16th-century Iberian repertory for voice and vihuela. Supported by a double-layered framework – with the confluence of insights into the main stages of historical musical performance and the peculiarities of the Iberian cultural environment in the context of 16th-century Europe – some of the most remarkable features of this repertory are explored in a way which will desirably be a distinctive and improving factor of creative substantiation, both in present and future performing approaches.

# Índice

1 – Introdução .....	17
2 – A Performance Musical Historicamente Informada .....	21
2.1 – Generalidades e antecedentes históricos.....	21
2.2 – Consciência histórica e o movimento da performance histórica .....	25
2.3 – Ascensão e declínio do culto da autenticidade .....	28
2.4 – Tendências e perspectivas futuras .....	33
3 – A Europa Ocidental do Século XVI.....	37
3.1 – Breve caracterização histórica, social, política e cultural .....	37
3.1.1 – A disseminação dos ideais humanistas .....	38
3.1.2 – A ascensão da burguesia .....	39
3.1.3 – As crises religiosas .....	41
3.1.4 – A difusão da imprensa .....	43
3.2 – As práticas musicais .....	44
4 – O Ambiente Musical na Península Ibérica .....	51
4.1 – Especificidades peninsulares no contexto europeu .....	51
4.2 – Relações ibéricas: convergência política, religiosa e cultural.....	53
4.3 – Relações ibéricas: as práticas musicais.....	56
5 – O Repertório Ibérico para Canto e Vihuela.....	61
5.1 – Enquadramento e caracterização .....	61
5.2 – Fontes e repertório.....	65
5.3 – Prática performativa .....	71
5.4 – As intabulações de polifonia .....	74
5.4.1 – Considerações gerais .....	74
5.4.2 – A prática da intabulação na Península Ibérica.....	77
5.4.3 – As intabulações de polifonia vocal no repertório para canto e vihuela.....	81
5.4.4 – Breve estudo de caso: o <i>Motete de la Cananea</i> .....	85
5.4.5 – Aplicação prática: intabulação de duas obras de Pedro de Cristo (c.1550-1618)...	90



6 – Considerações Finais .....	95
Bibliografia.....	99
Anexo 1 – Quadros .....	115
Anexo 2 – <i>Clamabat autem mulier</i> .....	137
Anexo 3 – <i>Ai mi Dios</i> .....	163
Anexo 4 – <i>O Magnum Mysterium</i> .....	171
Apêndices.....	181





## 1 – Introdução

O trabalho de investigação apresentado nas páginas ulteriores debruça-se sobre questões de prática performativa que relevam de uma abordagem historicamente fundamentada ao repertório para canto e vihuela, característico da música ibérica renascentista. A nível conceptual e processual, trata-se de um estudo enquadrado no âmbito da interpretação musical historicamente informada. Como tal, pretende-se que seja um contributo, ainda que modesto, para um avanço na cognoscibilidade do repertório em questão, mormente no que concerne à sua execução prática. Este potencial avanço ver-se-á desejavelmente consubstanciado, em última instância, num enriquecimento das perspectivas de abordagem ao nosso próprio património musical. Neste sentido, é alinhavado, num capítulo de natureza quase preambular (cap. 2 – A Performance Musical Historicamente Informada), o percurso das mais relevantes etapas associadas à performance de repertório histórico até ao estágio em que actualmente nos encontramos.

Em termos concretos, o estudo incide sobre um tipo de repertório característico de uma área geográfica bem delimitada no contexto europeu – a Península Ibérica – numa época determinada – o século XVI. Deste modo, torna-se pertinente uma breve caracterização da realidade europeia ocidental renascentista, delineada no capítulo imediato (cap. 3 – A Europa Ocidental do Século XVI). Este principia com um esboço de índole histórica, social, política e cultural, subsequentemente entretecido com a vivência e as práticas musicais da época, marcadas de modo indelével pelos grandes fenómenos de abrangência continental, como foram a disseminação dos ideais humanistas, a ascensão da classe burguesa, a eclosão de graves crises religiosas e a difusão da imprensa. Em jeito de ilustração musical deste capítulo, realizou-se no Museu de Aveiro, a 9 de Outubro de 2007, o primeiro recital inerente ao trabalho de investigação que aqui se expõe. Neste recital, cuja captação audio e respectivo programa de sala são disponibilizados em apêndice, procurou-se, então, apresentar uma perspectiva genérica do repertório para voz solista e instrumento de corda pulsada na Europa dos séculos XVI e XVII.

Consecutivamente à panorâmica relativa à realidade europeia – e dela decorrente, o presente trabalho centra-se na realidade ibérica em particular. As estreitas e profundas relações entre os dois países constituintes da Península (Portugal e Espanha) são analisadas à luz das suas especificidades políticas, religiosas e culturais no período em causa, em especial no tocante às interacções verificadas no domínio da prática e produção musicais (cap. 4 – O

Ambiente Musical na Península Ibérica). Neste contexto, são explicitados e esmiuçados alguns fenómenos como a popularidade, em Espanha, do motete *Clamabat autem mulier*, do compositor português Pedro de Escobar (nascido no Porto, por volta do ano de 1465, e falecido, provavelmente, em Évora em 1535), ou as várias dedicatórias de livros de música de autores espanhóis a D. João III, rei de Portugal entre 1521 e 1557, entre as quais se inclui a do *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El maestro*, de 1536. Este livro, da autoria de Luis Milán (compositor espanhol que terá vivido entre os anos de 1500 e 1561, quase sempre em Valência), apresenta a curiosa particularidade de conter seis vilancicos em língua portuguesa, para a qual os mais diversos estudos de natureza musicológica não encontraram, até hoje, uma explicação definitiva. Dois destes vilancicos – *Falai miña amor* e *Quien amores ten* – foram apresentados publicamente no contexto do recital acima mencionado.

A conjugação dos diferentes níveis de conhecimento tratados nos capítulos supracitados vai confluír e dar enquadramento e sustentação ao nuclear e derradeiro capítulo (cap. 5 – O Repertório Ibérico para Canto e Vihuela). Aqui, partindo da integração e caracterização da produção musical para voz e vihuela na Península no seu contexto histórico, social e cultural, passa-se a uma abordagem descritiva e comparativa das principais fontes de que hoje dispomos, consubstanciada em alguns gráficos e quadros que reúnem e resumem a informação actualmente conhecida acerca deste repertório. Consequentemente, com base nessas mesmas fontes, são aflorados aspectos relevantes de prática performativa, como questões de ornamentação, dinâmica ou práticas improvisatórias. É por meio de uma explanação do tratamento que os músicos da época dedicavam a este repertório específico que se procura concluir com a apresentação de propostas que poderão ser adoptadas pelos intérpretes hodiernos na concepção e preparação de uma performance.

Neste sentido, é discutida com particular aprofundamento a prática de intabulações de polifonia, que consiste na apropriação e adaptação, para execução instrumental, de obras do repertório polifónico. É destacada a prevalência das intabulações no contexto dos sete volumes impressos do século XVI que constituem o grosso do repertório para voz e vihuela – do qual ascendem a quase dois terços do total – e sublinhado o seu papel simultaneamente didáctico e de difusão, na Península Ibérica, de alguma da música que se ia compondo na Europa. A partir da informação constante nos quadros supracitados – disponibilizados em anexo –, é ainda explorada a clivagem entre as obras escritas de raiz para esta formação e as intabulações de polifonia vocal pré-existente. Aqui, é também examinado o caso paradigmático do motete *Clamabat autem mulier*, da autoria de Pedro de Escobar, que foi

posteriormente objecto de vários arranjos, entre os quais o da autoria do vihuelista e compositor espanhol Alonso Mudarra (c.1510-1580), para canto e vihuela, incluído no *Libro tercero* dos seus *Tres libros de musica en cifras para vihuela*, de 1546. Ambas as versões são apresentadas em anexo.

Através do recurso a fontes e indícios de natureza diversificada, procura-se, assim, apresentar as intabulações enquanto prática corrente e generalizada na época em análise. Desta forma, mais do que meramente sublinhar uma perspectiva da performance que permite uma considerável expansão do horizonte de repertório histórico à disposição de agrupamentos com participação instrumental, pretende-se propor um olhar – ou uma audição – renovado sobre um corpus de obras que nos habituámos a ver integradas na programação dos concertos de música coral e que, por esse motivo, reduzimos de modo quase inconsciente a uma estética associada à sua execução por formações corais. Esta proposta é ilustrada, em jeito de conclusão, por meio das intabulações de duas obras do músico conimbricense Pedro de Cristo (c.1550-1618) apresentadas em anexo, por mim realizadas.

Estas intabulações constituíram o ponto de partida para o segundo recital preparado no âmbito do presente trabalho de investigação em performance musical, cuja captação video e respectiva folha de sala são disponibilizadas em apêndice. No recital em questão – apresentado no Museu de Aveiro, a 6 de Janeiro do presente ano de 2009, e cujo eixo programático estruturante, de temática alusiva ao Natal, é constituído pelo motete *O Magnum Mysterium* e a *Missa* homónima, ambos da autoria de Tomás Luis de Victoria (1548-1611) – foram ainda apresentadas duas obras polifónicas de Francisco Guerrero (1528-1599) intabuladas para voz e vihuela por Tiago Matias, bem como intabulações para alaúde (na prática, também perfeitamente adequadas à vihuela) de duas obras polifónicas de Victoria, *Et Jesum* e *Ne timeas Maria*. Estas intabulações integram um manuscrito anónimo de inícios do século XVII que se encontra actualmente no acervo da British Library (Add. 29246).



## 2 - A Performance Musical Historicamente Informada

### 2.1 - Generalidades e antecedentes históricos

O presente estudo visa uma abordagem de âmbito teórico-prático a um repertório musical bem determinado no espaço e no tempo – Península Ibérica do século XVI. Pela sua natureza e objectivos, deve, assim, ser enquadrado, em termos conceptuais e processuais, no domínio da performance musical historicamente informada.

Apesar de se encontrar bem estabelecida no actual panorama musical, a interpretação crítica e historicamente informada de obras musicais não contemporâneas corresponde a uma atitude de emergência relativamente recente. Os seus primeiros passos consistentes terão sido dados há pouco mais de um século por figuras como os precursores e incontornáveis Eugène Arnold Dolmetsch (1858-1940) e Wanda Landowska (1879-1959), que serão adiante apresentados mais pormenorizadamente.

No entanto, pode-se afirmar que, de um modo muito geral, o interesse e a preocupação com repertórios musicais de gerações pretéritas têm-se manifestado, ao longo do tempo, por meio de formas diferenciadas. Uma primeira face visível deste interesse ter-se-á concretizado em paralelo com o advento das primitivas formas de escrita musical neumática. De facto, impelidas, em grande medida, por motivações de índole política e religiosa, foram surgindo, a partir de finais do século IX, as primeiras fontes conhecidas de cantochão<sup>1</sup>. Estas fontes permitiram a preservação de música gerada várias décadas antes e abriram caminho a uma prática de documentação musical escrita que se foi desenvolvendo e aprofundando nos séculos subsequentes.

Neste contexto, e a título meramente ilustrativo, serão de mencionar as compilações concretizadas em variadíssimos manuscritos musicais que foram proliferando um pouco por toda a Europa. Entre estes, Brown destaca as compilações de canções dos *troubadours* – como o *Chansonnier d'Urfé*<sup>2</sup>, datado de cerca de 1300, mas contendo algumas melodias com mais de um século atribuídas, entre outros, a Bernart de Ventadorn (fl. c.1147-1170) ou a Raimon de Miraval (fl. c.1191-1229) –, bem como as antologias de polifonia do *trecento* – p.ex., o *Codex*

---

<sup>1</sup> Vd. EMERSON, John A.; HILEY, David (2001) “Sources, MS, II: Western plainchant”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol 23. (pp. 817-846).

<sup>2</sup> Para um estudo mais completo do *Chansonnier d'Urfé*, consultar AUBREY, Elizabeth (2001) “Sources, MS, III, 3: Secular monophony: Occitan”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol 23. (pp. 848-851).



*Squarcialupi*<sup>3</sup> que, compilado entre 1410 e 1415, contém obras de compositores centrais como Giovanni da Cascia (c.1270-c.1351), Jacopo da Bologna (fl. c.1340-1360) ou Ghirardello da Firenze (c.1320-1362) –, datadas de meados do século XIV<sup>4</sup>. Relativamente ao repertório poético-musical ibérico dos séculos XII e XIII, são, a este respeito, assinaláveis o *Cancioneiro da Vaticana* e o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (ou *Cancioneiro Colocci-Brancuti*), ambos copiados em Roma por volta de 1525 a partir de um exemplar português do século XIV, entretanto desaparecido<sup>5</sup>.

Enquanto todos estes documentos parecem evidenciar, na sua génese, um certo intuito de perenização da música de gerações passadas, talvez o mais vincado e marcante movimento no sentido da recriação de uma prática musical de um passado mais distante se tenha concretizado em finais do século XVI, no contexto da Camerata Fiorentina<sup>6</sup>. Ao longo de aproximadamente uma década<sup>7</sup>, a actividade da Camerata desenrolou-se numa série de reuniões informais de músicos e membros da aristocracia<sup>8</sup>, tendo sido uma das suas principais preocupações a recuperação do poder expressivo da música da Grécia Antiga, que terá estado na raiz das primeiras óperas da década de 1590<sup>9</sup>.

Foi, contudo, cerca de um século e meio mais tarde, a partir do segundo quartel do século XVIII, que verdadeiramente se assistiu ao surgimento de um vincado interesse pela execução de “música antiga”. Dois dos baluartes deste novo interesse que, neste contexto, englobava maioritariamente repertório vocal polifónico de finais do século XVI e do século XVII – e que veio a constituir um elemento central no ambiente musical inglês dos séculos XVIII e XIX –, foram a Academy of Ancient Music e a Madrigal Society fundadas,

---

<sup>3</sup> Para um estudo mais completo do *Codex Squarcialupi*, consultar FISCHER, Kurt von; D’AGOSTINO, Gianluca (2001) “Sources, MS, VIII, 2: Italian polyphony, c1325-1420: Principal individual sources”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ibid.* (pp. 889-891).

<sup>4</sup> Vd. BROWN, Howard Mayer (1988) *Ob.cit.* (p. 31).

<sup>5</sup> Apesar de não conterem qualquer tipo de notação musical, estes cancioneiros são, a par do *Cancioneiro da Ajuda*, compilado cerca do ano de 1300, os principais repositórios de poesia em língua galaico-portuguesa; vd. FALLOWS, David; FERREIRA, Manuel Pedro (2001) “Sources, MS, III, 6: Secular monophony: Galego-Portuguese”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ibid.* (p. 865).

<sup>6</sup> Cf. GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. (eds.) (1988) *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva - Publicações, Lda. (p. 319).

<sup>7</sup> Entre os anos de 1573 e 1582 ou 87; as datas alternativas são avançadas, respectivamente, em RANDEL, Don Michael (ed.) (1986) *The New Harvard Dictionary of Music*. London: Harvard University Press. (p. 125) e em SADIE, Stanley (ed.) (1994) *The Grove Concise Dictionary of Music*. London: The Macmillan Press Ltd. (p. 134).

<sup>8</sup> Nestes encontros, que decorriam em Florença, em casa do Conde Giovanni de’ Bardi, e que contavam com a presença, entre outros, de Girolamo Mei, Giulio Caccini, Pietro Strozzi e Vincenzo Galilei, a discussão, imbuída de um espírito vincadamente humanista, versava sobre temas literários, filosóficos e artísticos em geral; vd. RANDEL, Don Michael (ed.) (1986) *Ibid.* (p. 125).

<sup>9</sup> Vd., a este respeito, os excertos de uma carta de 1572, escrita por Girolamo Mei a Vincenzo Galilei e traduzida e editada por Claude V. Palisca, em TOMLINSON, Gary (ed.) (1998) *The Renaissance*, (“Source Readings in Music History”, vol. 3). New York: W. W. Norton & Company, Inc. (pp. 207-217).

respectivamente, em 1726 e 1741. Estas sociedades corais, que regularmente reuniam e promoviam concertos, davam especial ênfase ao repertório madrigalista de compositores conterrâneos como Thomas Tallis (c.1505-1585), William Byrd (1543-1623), Orlando Gibbons (1583-1625) ou Henry Purcell (1659-1695), mas havia também espaço para obras de Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1524-1594), Luca Marenzio (1553-1599), Orlando di Lasso (c.1530-1594), Tomás Luis de Victoria (1548-1611) e Duarte Lobo (c.1565-1646)<sup>10</sup>, ou dos mais contemporâneos Georg Friedrich Händel (1685-1759), Archangelo Corelli (1653-1713) e Johann Christoph Pepusch (1667-1752)<sup>11</sup>.

A importância das sociedades corais ficou a dever-se não só à interpretação e divulgação do repertório em questão, que veio fomentar uma tradição coral ainda hoje muito activa em Inglaterra, mas também à sua preservação material por intermédio das transcrições manuscritas que foram sendo feitas por alguns dos seus membros com o propósito de interpretar as referidas obras. Uma pormenorizada observação e análise de várias destas transcrições – nomeadamente de obras incluídas no *Liber Missarum* de 1621 da autoria de Duarte Lobo – permitiu a Owen Rees discernir uma atitude de grande pragmatismo na generalidade das indicações e anotações efectuadas pelos cantores nas próprias partituras, que vão desde simples instruções de dinâmicas até alterações nas cadências finais<sup>12</sup>, espelhando bem o espírito da época relativamente ao conceito de obra musical, completamente distinto do actual. Era, assim, dada absoluta primazia à vertente prática da música, quase não havendo entraves ou obstáculos a intervenções ao nível da partitura, desde que servissem para tornar o resultado musical mais apelativo e de acordo com os gostos e expectativas dos ouvintes.

Simultaneamente, a sociedade germânica vivia uma realidade paralela e muito semelhante a esta, estabelecida e alimentada por alguns dos maiores nomes da História da Música. Os arranjos e adaptações na década de 1780, por W. A. Mozart (estimulados pelo barão Gottfried van Swieten), de obras de J. S. Bach e G. F. Händel são um claro exemplo dessa realidade, ilustrada pelo comentário de Colin Lawson e Robin Stowell à “versão” do *Messias*, de Händel, elaborada por Mozart para um dos concertos privados encomendados pelo barão em 1789:

---

<sup>10</sup> A prevalência de obras do compositor português na prática musical inglesa dos séculos XVII e XVIII é tratada detalhadamente em REES, Owen (2005) “Adventures of Portuguese ‘Ancient Music’ in Oxford, London and Paris: Duarte Lobo’s ‘Liber Missarum’ and Musical Antiquarianism, 1650-1850”, in *Music & Letters*, vol. 86 (1) (pp. 42-73).

<sup>11</sup> Compositor e teórico de origem germânica, estabelecido em Londres a partir de 1704, Pepusch foi membro fundador e director da *Academy of Ancient Music* até à sua morte, em 1752; vd. SADIE, Stanley (ed.) (1994) *Ob. cit.* (pp. 3 e 607).

<sup>12</sup> REES, Owen (2005) *Ob. cit.* (pp. 43, 50, 56-65).

“Mozart tinha grande consideração por Händel mas, de acordo com o espírito do seu tempo, sentia a necessidade de maior cor orquestral, sendo natural para ele tornar a música mais actual. Os números solísticos foram trocados, transpostos, acrescentados ou reduzidos, ao mesmo tempo que a instrumentação sofreu profundas alterações. [...] Nas árias, Mozart acrescentou indicações de expressão e dinâmica.<sup>13</sup>”

Esta abordagem de Mozart, não só, obviamente, em relação ao *Messias*, mas ao repertório Barroco em geral (cuja influência no seu próprio estilo composicional é inquestionável), teve um papel modelar no tratamento dado subsequentemente a esse repertório, ao longo de quase todo o século XIX. De facto, quarenta anos volvidos sobre o serão musical em casa dos van Swieten, foi F. Mendelssohn-Bartholdy quem, com o propósito de fazer reviver a *Paixão segundo São Mateus*, de J. S. Bach, e apesar de ter apregoado a pretensão de a apresentar exactamente como havia sido escrita<sup>14</sup>,

“[...] substituiu os oboés *d’amore* de Bach por clarinetes, adicionou indicações de fraseio, crescendos, diminuendos e outras indicações de dinâmica e indicações expressivas de andamento. Procedeu também a extensos cortes nas árias.<sup>15</sup>”

Adicionalmente a todas estas intervenções sobre a música escrita na partitura, Mendelssohn recrutou, para a performance, o coro misto da Berlin Singakademie (que contou com 158 elementos<sup>16</sup>), a orquestra da Philharmonischer Verein e solistas de ópera profissionais, no sentido de obter um resultado sonoro em linha com os gostos Românticos<sup>17</sup>. Este não foi, de todo, um caso isolado, mas talvez um dos pontos mais marcantes de uma prática que se foi engendrando, grosso modo, por altura da viragem do século XVIII para o século XIX, em paralelo com o surgimento e florescimento do Romantismo musical. Nesta

---

<sup>13</sup> In LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (1999) *The Historical Performance of Music: An Introduction*. (“Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music”). Cambridge: Cambridge University Press. (p. 5). (trad. minha).

<sup>14</sup> *Ibid.* (p. 6).

<sup>15</sup> In STAUFFER, George B. (1997) “Changing issues of performance practice”, in BUTT, John (ed.) *The Cambridge Companion to Bach* (“Cambridge Companions to Music”). Cambridge: Cambridge University Press. (p. 206). (trad. minha).

<sup>16</sup> Vd. HASKELL, Harry (2001) “Early Music”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob. cit.* vol. 7. (pp. 831-834).

<sup>17</sup> STAUFFER, George B. (1997) *Ob. cit.* (p. 206).

perspectiva, são também de sublinhar, relativamente ao tratamento dado à música “antiga” (e, em particular, de J. S. Bach) em meados do século XIX, as edições de repertório para tecla elaboradas por Carl Czerny (em que se verifica quase uma orquestração relativamente às partituras originais, com recurso abundante a indicações de performance de toda a ordem), os acompanhamentos de piano acrescentados por Mendelssohn e Schumann a várias obras para violino solo ou violoncelo solo, ou a universalmente famosa *melodia religiosa adaptada ao 1º prelúdio de J. S. Bach*, da autoria de Charles Gounod<sup>18</sup>.

É também nesta época que, após alguns esforços pontuais e incompletos, encetados na última década do século XVIII, começam a surgir as primeiras edições integrais das obras de alguns dos mais proeminentes compositores, tanto dos então relativamente contemporâneos como dos de épocas pretéritas. No ano de 1851, foi editado, pela Bach-Gesellschaft (fundada apenas um ano antes, por ocasião do centenário da morte do compositor), o primeiro volume da obra completa de J. S. Bach (concluída meio século mais tarde, a 27 de Janeiro de 1900, com o volume LXVI<sup>19</sup>), a que se seguiram, nos anos e décadas subsequentes, as edições completas de compositores como G. F. Händel, G. P. da Palestrina, L. van Beethoven, F. Mendelssohn, F. Chopin, F. Schubert, H. Schütz ou T. L. de Victoria<sup>20</sup>. Os enormes esforços associados a estas edições foram acompanhados de uma clivagem nos princípios que a elas presidiam, passando-se, gradual mas irreversivelmente, da acima aludida atitude pragmática do editor (em que, quase sempre, este fazia sobrepor a sua visão da obra, impregnada do gosto da época, a qualquer noção ou preocupação com o legado de um determinado compositor) a uma perspectiva mais consciente das circunstâncias associadas à génese de cada obra musical e dos efeitos dessas circunstâncias que podem ser reflectidos em performance.

## 2.2 - Consciência histórica e o movimento da performance histórica

Johannes Brahms foi um dos músicos particularmente activos nesta fase de progressiva consciencialização da dimensão histórica na edição, performance e criação musicais. Na esfera da sua prolífica actividade enquanto compositor, desde cedo se dedicou a

---

<sup>18</sup> *Ibid.* (p. 207).

<sup>19</sup> Vd. WIERMANN, Barbara (2001) “Bach-Gesellschaft”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob. cit.* vol. 2. (pp. 434-435).

<sup>20</sup> Para um maior aprofundamento e uma listagem cronológica de edições completas, vd. CHARLES, Sydney Robinson *et al.* (2001) “Editions, historical”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ibid.* vol. 7. (pp. 895-898).

um laborioso estudo dos estilos e métodos composicionais dos três séculos que o precederam, engendrando uma linguagem que sintetiza esses estilos com influências de música popular e com a linguagem vigente na sua própria época. Simultaneamente, colaborou com Karl Chrysander em edições de música de F. Couperin e G. F. Händel, reuniu e transcreveu, para a sua biblioteca particular, vários tesouros musicais do passado e apresentou em público obras de diversos compositores do Renascimento, Barroco, Classicismo e Romantismo, desde H. Schütz e Gabrieli até F. Mendelssohn e R. Schumann, passando por J. S. Bach, G. F. Händel, J. Haydn e W. A. Mozart. Na preparação destas apresentações públicas, foi denunciando uma crescente percepção partilhada, entre outros, com o seu colega e amigo Joseph Joachim, das vantagens da adequação dos agrupamentos e instrumentos em função das obras a interpretar, de acordo com características intrínsecas próprias de cada estilo e época<sup>21</sup>.

Esta tomada de consciência, principalmente a partir do último quartel do século XIX, de uma eventual desadequação dos meios de produção musical contemporâneos para a execução de obras não-contemporâneas, associada à crescente vaga de edições completas e monumentais (que levaram, ainda na última década do século XIX, ao aparecimento das primeiras edições que se arrogavam livres de qualquer intervenção editorial - *Urtext* - pela Königliche Akademie der Künste, de Berlim<sup>22</sup>) foi, sem dúvida, uma etapa basilar no sentido da génese de um movimento dedicado à performance musical fundamentada em princípios de natureza histórica. A face mais visível desta nova abordagem do repertório histórico consistiu, precisamente, na recuperação e readopção dos instrumentos (e das técnicas particulares de execução a eles associadas) em uso no tempo e espaço respeitantes às obras a interpretar. Duas das personalidades essenciais na afirmação deste processo foram os supracitados Eugène Arnold Dolmetsch e Wanda Landowska.

Nascido na Bélgica em 1858, no seio de uma família de músicos e construtores de instrumentos musicais, foi já na década de 1880, quando estudava violino e harmonia no Royal College of Music, de Londres, que Dolmetsch alimentou o seu interesse pela música antiga, em especial após contactar com Sir George Grove (primeiro director do RCM e editor da primeira edição do *Dictionary of Music and Musicians*). Este interesse levou-o a dedicar a sua vida à recuperação, reconstrução e execução de instrumentos antigos, bem como ao estudo e edição de manuscritos musicais, tendo chegado a publicar um livro sobre interpretação de

---

<sup>21</sup> Vd. LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (1999) *Ob. cit.* (p. 7); vd. também LAWSON, Colin (2002) "Performing through history", in RINK, John (ed.) *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 11-12).

<sup>22</sup> GRIER, James (1996) *The critical editing of music: history, method and practice*. Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 10-11).

música dos séculos XVII e XVIII, no ano de 1915, e a fundar, em 1925, um festival de música antiga na cidade de Haslemere, onde veio a falecer<sup>23</sup>. Para mais do que um autor, a peculiaridade de Dolmetsch consistiu numa feliz conjugação de imaginação e musicalidade que lhe permitia “pegar numa obra que havia sido relegada a peça de museu e fazê-la falar às pessoas do seu próprio tempo<sup>24</sup>”. Era, simultaneamente, entre os pioneiros da música antiga anteriores à década de 1930, o que mais postulava a busca da fidelidade às intenções do compositor, sendo considerado o precursor do “culto da autenticidade”<sup>25</sup> (vd. cap. 2.3, abaixo).

Por seu turno, Wanda Landowska (compositora, pianista e cravista de origem polaca) defendia que nenhum intérprete se devia limitar a permanecer na sombra do compositor, numa procura desapaixonada de corresponder aos seus eventuais desejos ou expectativas, mas antes esforçar-se em encontrar uma visão e uma compreensão pessoais da música a executar<sup>26</sup>. Apesar de uma formação de base em piano (cujo estudo iniciou com apenas quatro anos de idade), a sua aprofundada investigação, a partir de 1900, sobre interpretação de música dos séculos XVII e XVIII foi-lhe gerando a convicção de que seria o cravo o instrumento mais adequado ao repertório para tecla destes séculos<sup>27</sup>. Tocou-o em público, pela primeira vez, em 1903, tendo-se seguido várias digressões pela Europa e a publicação de alguns artigos em que defendia o instrumento contra os seus detractores. A partir de 1913, além de uma intensa agenda de concertos, leccionou cravo na Alemanha, na Suíça, em França (onde fundou, em Saint-Leu-la-Forêt, no ano de 1925, a Ecole de Musique Ancienne) e nos EUA. Procedeu ainda à gravação de vários discos e à publicação de estudos sobre técnica e interpretação cravística.

A par da actividade destas duas personalidades pioneiras da música antiga, foi-se despoletando, nos alvares do século XX, uma atitude similar, relativamente ao repertório histórico para formações corais, um pouco por toda a Europa e EUA, concretizada no trabalho de grupos como os English Singers e o Fleet Street Choir, de Inglaterra, os franceses Chanteurs de Saint-Gervais, ou a Musical Art Society e o Bach Choir, dos EUA<sup>28</sup>. Simultaneamente, a comunidade académica começava também a debruçar-se de forma

---

<sup>23</sup> SADIE, Stanley (ed.) (1994) *Ob. cit.* (p. 226).

<sup>24</sup> Esta expressão metafórica é avançada tanto em LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (1999) *Ob. cit.* (p. 9), como em CAMPBELL, Margaret (2001) “Dolmetsch”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob. cit.* vol. 7. (pp. 433-435). (trad. minha).

<sup>25</sup> Cf. BROWN, Howard Mayer (1988) *Ob. cit.* (p. 39) e HASKELL, Harry (2001) *Ob. cit.* (p. 831).

<sup>26</sup> Cf. BROWN, Howard Mayer (1988) *Ibid.* e LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (1999) *Ob. cit.* (p. 10).

<sup>27</sup> Vd. SALTER, Lionel (2001) “Landowska, Wanda”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob. cit.* vol. 14. (pp. 225-226).

<sup>28</sup> Cf. HASKELL, Harry (2001) *Ob. cit.* (p. 832).

consequente sobre a vertente performativa decorrente da investigação musicológica de natureza histórica (a *Historische Aufführungspraxis*). Como resultado, foram-se estabelecendo, no primeiro quartel do século XX, alguns agrupamentos dedicados à interpretação e divulgação de música antiga associados a centros universitários (com particular incidência na Alemanha, na Áustria e na Suíça) – os Collegia Musica<sup>29</sup> –, impulsionados por figuras como Hugo Riemann e Wilibald Gurlitt, respectivamente nas Universidades de Leipzig (1908) e Freiburg (1920).

Até à Segunda Guerra Mundial, o movimento da performance histórica foi-se afirmando de forma gradual mas irreversível. Conheceu um forte impulso e atingiu abrangência e reconhecimento internacionais, a partir da década de 1920, por acção da incipiente mas próspera indústria discográfica (vd. alusão às gravações de Wanda Landowska, acima) e de transmissões radiofónicas das principais estações europeias e norte-americanas, que digladiavam entre si para assegurar os intérpretes mais proeminentes e para apresentar ao público as obras dos compositores mais marcantes<sup>30</sup> (entre as quais figuravam, p. ex., a Missa em Si menor, de J. S. Bach, o *Messias*, de G. F. Händel, ou *Dido e Eneias*, de H. Purcell<sup>31</sup>).

O processo de afirmação do movimento culminou, no ano de 1933, com a fundação da Schola Cantorum Basiliensis, na Suíça. Por iniciativa do maestro Paul Sacher e do gambista August Wenzinger, estabelecia-se, deste modo, a primeira instituição de ensino dedicada exclusivamente à música antiga. Através da imersão quotidiana dos seus alunos no período musical compreendido entre a Idade Média e W. A. Mozart e do fomento da interpenetração entre as vertentes académica e performativa, a Schola Cantorum contribuiu decisivamente para a elevação do padrão associado à performance deste repertório a um nível profissional<sup>32</sup>.

### 2.3 - Ascensão e Declínio do Culto da Autenticidade

Em paralelo com o próprio movimento da performance histórica, foi sendo aplicado, por vezes de forma abusiva ou até errónea<sup>33</sup>, o conceito de autenticidade no âmbito

---

<sup>29</sup> Cf. BROWN, Howard Mayer (1988) *Ob. cit.* (pp. 34-39).

<sup>30</sup> Para uma perspectiva da evolução histórica das gravações, da sua relação com a radiodifusão e da sua influência na produção e audição musicais, vd. CHANAN, Michael (1995) *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso.

<sup>31</sup> Cf. HASKELL, Harry (2001) *Ob. cit.* (p. 832).

<sup>32</sup> Vd. LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (1999) *Ob. cit.* (pp. 8-9).

<sup>33</sup> Vd. BEARD, David; GLOAG, Kenneth (2005) *Musicology: The Key Concepts* (“Routledge Key Guides”). Abingdon: Routledge. (pp. 17-20).

do fenómeno musical. Nos termos de John Butt, este conceito pode estar associado a cada uma das seguintes actividades (tomadas isoladamente ou em quaisquer combinações):

“Utilização de instrumentos da própria época do compositor; utilização de técnicas performativas documentadas na época do compositor; performance fundamentada nas implicações para uma obra particular das fontes originais; fidelidade às intenções do compositor para a performance ou ao tipo de performance que um compositor desejava ou conseguiu alcançar; qualquer tentativa de recriação do contexto da performance original; qualquer tentativa de recriação da experiência musical do público original.<sup>34</sup>”

Em meados da década de 1930, encontravam-se já conjugadas as quatro condições apontadas por Nicholas Kenyon como a pedra angular do sucesso do movimento da performance histórica: o interesse pela música de períodos pretéritos era cada vez mais generalizado; germinava uma crescente curiosidade pelas técnicas performativas próprias de cada período; consolidava-se a investigação de natureza musicológica; aperfeiçoavam-se métodos e critérios de construção de réplicas de instrumentos históricos<sup>35</sup>. De uma forma ou de outra, todas estas condições podem ser encaradas como desenvolvimentos da semente lançada pela atrás apresentada actividade pioneira de Arnold Dolmetsch (vd. cap. 2.2, acima) e, consequentemente, enquadradas como formas de aproximação ao conceito de autenticidade na performance de repertório histórico.

Foi neste contexto que, em 1938, Ralph Kirkpatrick (cravista virtuoso natural dos EUA, discípulo de Wanda Landowska) legou, na sua edição das *Variações Goldberg*, de J. S. Bach, um dos primeiros exemplos de comentário crítico com a inclusão de um aprofundado estudo sobre técnicas de performance originais. Para H. M. Brown, o trabalho de Kirkpatrick (que foi prosseguido nas décadas seguintes com numerosas edições de obras para tecla de Domenico Scarlatti) despoletou uma nova postura relativamente à autenticidade, ao procurar um resultado prático directamente decorrente da fusão entre o espírito e a letra das antigas técnicas performativas<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Vd. BUTT, John (2001) “Authenticity”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob. cit.* vol. 2. (pp. 241-242). (trad. minha).

<sup>35</sup> Cf. KENYON, Nicholas (1988) “Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions”, in KENYON, Nicholas (ed.) *Ob. cit.* (p.2).

<sup>36</sup> Cf. BROWN, H. M. (1988) *Ob. cit.* (p. 45).



Após uma relativa e compreensível estagnação em torno do movimento durante a Segunda Guerra Mundial, este emergiu revigorado, a partir de 1945. O “moderno movimento da Música Antiga<sup>37</sup>” teve como protagonistas figuras que conseguiram conjugar, a um nível e com resultados sem precedentes, a musicologia histórica e a performance, como Alfred Deller e Thurston Dart em Inglaterra, Gustav Leonhardt nos Países Baixos, Nikolaus Harnoncourt e René Clemencic em Áustria e Noah Greenberg e os recém-imigrados Paul Hindemith e Erwin Bodky nos EUA<sup>38</sup>. Beneficiando de uma conjuntura favorável (directamente decorrente da indústria de reconstrução e recuperação do património destruído durante o conflito<sup>39</sup>), sustentada, mais uma vez, por uma indústria discográfica que soube tirar partido dos avanços tecnológicos potenciados pelos esforços e exigências da guerra<sup>40</sup> (impulsionada pela revolução no domínio da electrónica, o advento do formato de disco *long-playing* e a proliferação de várias pequenas editoras, algumas com dedicação exclusiva à música antiga<sup>41</sup>), um número crescente de músicos e grupos consagrados à performance de repertório histórico conseguiu, de forma célere, popularizar o repertório pré-Clássico um pouco por todo o mundo.

No quarto de século que se seguiu, gerou-se, deste modo, um forte dinamismo em torno do movimento da música antiga, que conseguiu impor uma corrente interpretativa em que as várias abordagens à autenticidade (vd. acima) se foram sujeitando a critérios cada vez mais estritos. Alguns exageros associados a esta corrente tornaram-se inevitáveis: numa tentativa de recuperar, controlar e fundamentar os distintos aspectos inerentes a uma performance histórica, a nova vaga de intérpretes/musicólogos adoptou, por vezes, uma postura demasiado purista e mesmo arrogante<sup>42</sup> em relação a interpretações mais convencionais de obras de compositores como J. S. Bach ou W. A. Mozart, que nunca deixaram de integrar o repertório concertístico de intérpretes de instrumentos modernos.

Uma reacção óbvia aos exageros emergidos do movimento da performance histórica foi a contestação dos seus fundamentos e da pertinência e adequação do conceito de autenticidade na música. Começou, assim, a instalar-se uma acesa controvérsia entre os defensores do movimento e os seus detractores, em que se esgrimiam argumentos de índole

---

<sup>37</sup> Esta elucidativa expressão é proposta em PHILIP, Robert (2004) *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press (p. 213 e segs.).

<sup>38</sup> Vd. HASKELL, Harry (2001) *Ob. cit.* (p. 833).

<sup>39</sup> Para uma pormenorizada discussão acerca da conexão entre a performance histórica e a indústria do património, vd. BUTT, John (2002) *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance* (“Musical Performance and Reception”). Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 165-217).

<sup>40</sup> Cf. CHANAN, Michael (1995) *Ob. cit.* (p. 92).

<sup>41</sup> Vd. HASKELL, Harry (2001) *Ibid.* (p. 833).

<sup>42</sup> Cf. PHILIP, Robert (2004) *Ob. cit.* (p. 215).

prática e filosófica a favor e contra a performance histórica<sup>43</sup>. Esta peleja teve a virtude de forçar o movimento a uma introspecção que estimulou o seu amadurecimento, evidente já no início da década de 1970. Foi nesta época que o movimento da música antiga extravasou as suas fronteiras tradicionais, aventurando-se e fazendo sentir a sua influência além do período Barroco. Impulsionado por uma nova geração de “estrelas”<sup>44</sup> (como Jordi Savall, William Christie, Christopher Hogwood, Anthony Rooley ou os irmãos Kuijken), impôs-se definitivamente no seio da programação regular de concertos e viu nascer, em 1973, o seu primeiro fórum<sup>45</sup>, materializado na revista *Early Music*.

Até meados da década seguinte, a busca de resultados musicais ditos autênticos tornou-se quase obsessiva, o que originou a proliferação de grupos cada vez mais especializados em nichos de repertório<sup>46</sup>. Na preparação de um programa de concerto de música antiga, principiaram, gradualmente, a ser centrais pormenores como as práticas de ornamentação e improvisação, a *musica ficta* ou, na música vocal, a adequação da pronúncia ao espaço e tempo da génese de cada obra. Vivía-se, deste modo, o apogeu do culto da autenticidade. Para vários autores, esta tentativa, por vezes sôfrega, de recuperar os mais distintos aspectos de práticas musicais do passado, foi o corolário da perda de uma verdadeira identidade musical contemporânea<sup>47</sup>, decorrente da quebra da tradicional linearidade na cultura musical. John Butt enquadrou esta tendência no contexto cultural pós-modernista vivido nas últimas décadas do século XX. Para ele, revivalismos historicistas de toda a ordem (manifestos, p.ex., nos fundamentalismos religiosos) tentariam compensar um enfraquecimento da noção do nosso próprio lugar na história através da busca, recuperação e observância de factos e pormenores precisos e irrefutáveis - neste sentido, autênticos<sup>48</sup>. Robert P. Morgan chegou mesmo a afirmar, a este respeito:

“A preocupação com a autenticidade histórica representa um sintoma inconfundível da presente situação da nossa cultura musical, uma situação caracterizada por um

---

<sup>43</sup> Alguns dos argumentos avançados nesta contenda são brevemente discutidos em LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (1999) *Ob. cit.* (pp. 10-12).

<sup>44</sup> O termo, aplicado aos intérpretes de música antiga que construíram carreiras de sucesso a partir da década de 1970, é proposto em HASKELL, Harry (2001) *Ob. cit.* (p. 834).

<sup>45</sup> Vd. BROWN, Howard Mayer (1988) *Ob. cit.* (p. 52).

<sup>46</sup> BROWN, Howard Mayer (1988) *Ibid.* (p. 53).

<sup>47</sup> BUTT, John (2002) *Ob. cit.* (pp. 10-11) cita Nikolaus Harnoncourt nestes termos e acrescenta os nomes de Robert Morgan e Roger Scruton como defensores desta visão sobre o panorama musical nas décadas de 1970 e 1980.

<sup>48</sup> Cf. BUTT, John (2002) *Ob. cit.* (pp. 158-164).

grau extraordinário de insegurança, incerteza e dúvida de si própria - numa palavra, pela ansiedade.<sup>49</sup>»

Entretanto, o conceito de autenticidade associado à performance histórica começou a ser alvo de sérios e intensos ataques, que levaram ao seu gradual abandono nos últimos anos do século XX. O principal sujeito destes ataques foi Richard Taruskin, ele próprio musicólogo e intérprete de repertório histórico<sup>50</sup>. A partir dos primeiros anos da década de 1980, não hesitou em ir apontando os pontos fracos do movimento da música antiga - em particular no que envolvia o culto da autenticidade - através de um estilo original, incisivo e frequentemente controverso<sup>51</sup>. Ao mesmo tempo que se distanciava clara e objectivamente da sombria análise de Robert Morgan relativamente ao estado da cultura musical do século XX<sup>52</sup>, Taruskin - que Helena Marinho apelidou de *bête noire* do movimento<sup>53</sup> - não teve pejo em defender que a utilização do termo “autenticidade” associado à performance musical era mera propaganda comercial (carregando sempre uma espécie de superioridade moral e ética, o que privilegiava, de modo falacioso, uma filosofia de performance sobre todas as outras)<sup>54</sup> e que as performances “autênticas” deviam o seu crescente sucesso junto de um público cada vez mais generalizado ao facto de estarem, finalmente, a conseguir “reinterpretar Bach para o seu próprio tempo”, adaptando-o aos gostos modernos, como Mendelssohn e outros haviam feito com sucesso no séc. XIX<sup>55</sup>. O seu grande trunfo residia, assim, na abordagem inovadora ao repertório, e não numa apregoada antiguidade<sup>56</sup>.

As posições defendidas por Taruskin exerceram uma influência de tal modo acentuada no meio da música antiga que, em 1995 (ano em que publicou *Text and Act*, uma selecção de alguns dos textos que escrevera e publicara sobre estas matérias, desde 1981), a ideia de procurar uma “performance autêntica”, independentemente de toda a conotação

---

<sup>49</sup> MORGAN, Robert (1988) “Tradition, Anxiety and the Current Music Scene”, in KENYON, Nicholas (ed.) *Ob. cit.* (p. 57). (trad. minha).

<sup>50</sup> Vd. MORGAN, Paula (2001) “Taruskin, Richard”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob. cit.* vol. 25. (pp. 114-115).

<sup>51</sup> A adjectivação ao estilo discursivo de R. Taruskin é ressaltada em MORGAN, Paula (2001) *Ibid.* e em BUTT, John (2002) *Ob. cit.* (p. 24).

<sup>52</sup> As afirmações de Taruskin dificilmente poderiam ser mais directas em TARUSKIN, Richard (1988) “The Pastness of the Present and the Presence of the Past”, in KENYON, Nicholas (ed.) *Ob. cit.* (pp. 197-198).

<sup>53</sup> Vd. MARINHO, Helena (2007) “Interpretação Historicamente Informada em Portugal: Discursos e Equívocos”, in MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (eds.) *Interpretação Musical: Teoria e Prática*, (“Ensaios Musicológicos, 3”). Lisboa: Edições Colibri. (p. 203).

<sup>54</sup> TARUSKIN, Richard (1988) *Ob. cit.* (p. 137).

<sup>55</sup> *Ibid.* (p. 197).

<sup>56</sup> *Ibid.* (p. 152).

elitista e arrogante que então carregava, estava, na prática, ultrapassada<sup>57</sup>, o que levou a um gradual desvanecimento da polémica que lhe estava associada. Em seu lugar, os agentes envolvidos na prática e no estudo de repertório histórico foram avançando expressões como “performance historicamente informada” ou “historicamente consciente”, que são hoje prevaletentes<sup>58</sup>, ainda que não tenham conseguido ultrapassar por completo a negativa conotação do culto da autenticidade<sup>59</sup>.

## 2.4 - Tendências e perspectivas futuras.

Apesar de todas as polémicas e excessos associados à performance histórica, em particular a partir da década de 1980 (vd. acima, 2.3), o movimento da música antiga teve o mérito de ir concretizando, ao longo do seu trajecto, um contínuo e cada vez mais aprofundado labor de recuperação, estudo e divulgação de um vastíssimo repertório musical que quotidianamente revela novas facetas dos processos de evolução da história e da cultura ocidentais. De facto, ao defender a correspondência directa entre uma performance histórica bem sucedida e o conhecimento prévio do contexto lato que envolvia originalmente o repertório em causa, o movimento impulsionou e promoveu um leque de disciplinas complementares à prática performativa, em particular nos domínios histórico, social e artístico<sup>60</sup>, que têm permitido aos intérpretes a apropriação das “gramáticas” e dos “dialectos” subjacentes aos distintos repertórios da música antiga<sup>61</sup> e, consequentemente, a preparação de performances mais fundamentadas, convincentes e aprazíveis, tanto para os intérpretes como para o público.

Ao longo da última década, os resultados globalmente positivos e enriquecedores das abordagens performativas baseadas num coerente sentido do passado histórico têm apontado no sentido de duas grandes tendências no panorama da música antiga: por um lado, tem-se verificado uma gradual expansão temporal do campo de acção da performance histórica cujos

---

<sup>57</sup> Vd. LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (1999) *Ob. cit.* (p. 157).

<sup>58</sup> Cf. BUTT, John (2001) *Ob. cit.* (p. 241).

<sup>59</sup> Estas expressões sucedâneas da “performance autêntica” são encaradas com cepticismo em TARUSKIN, Richard (1988) *Ob. cit.* (pp. 139-140).

<sup>60</sup> Vd. BROWN, Howard Mayer (2001) “Performing Practice, I, 1: Western: General”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob. cit.* vol. 19. (pp. 349-350).

<sup>61</sup> Estes termos foram aplicados, na edição comemorativa dos 25 anos da revista *Early Music*, em BENT, Margaret (1997) “‘Authentic’ listening?”, in *Early Music*. vol. XXV (4) (November 1997) (p. 567) na argumentação de uma analogia entre a música antiga e as línguas “mortas”, que havia já sido abordada, com alguma profundidade, em MORGAN, Robert (1988) *Ob. cit.* (pp. 68-74).

postulados são já consistentemente aplicados ao repertório do século XIX e mesmo dos inícios do século XX<sup>62</sup>; por outro lado, o próprio conceito usual de música antiga tem sofrido uma contínua erosão, provocada pela crescente adopção dos princípios intrínsecos à performance historicamente informada por músicos da denominada “corrente dominante”<sup>63</sup>. Na verdade, recentes observações e investigações empíricas apontam para a probabilidade de uma completa interpenetração e integração das duas correntes. Há, actualmente, um crescente número de músicos profissionais de altíssimo nível que repartem as suas carreiras entre agrupamentos históricos e convencionais, gerando uma “fertilização cruzada”<sup>64</sup> e, conseqüentemente, uma fusão dos estilos e padrões entre os dois tipos de agrupamentos. Neste processo, as opiniões e instruções provenientes da investigação musicológica gozam de uma aceitação e uma implementação cada vez mais generalizadas. Uma das conclusões do estudo de Eitan Ornoy é eloquente:

“Os dias em que performances “autênticas” eram consideradas marginais ou irrelevantes acabaram há muito, e as performances “historicamente informadas” tornaram-se, elas próprias, na corrente dominante, no que concerne o repertório de música antiga”<sup>65</sup>.

Num momento em que o movimento da performance histórica acabou de assumir as limitações de alguns dos seus princípios orientadores e objectivos centrais de há ainda escassos anos, ele vai-se tornando quase omnipresente<sup>66</sup>, exercendo um efeito denominado por Helena Marinho de “anexação globalizante”<sup>67</sup> sobre a interpretação de repertório histórico. Nos últimos tempos, o movimento tem-se, deste modo, diluído e enquadrado com naturalidade nas programações da generalidade das casas de concertos, chegando mesmo a fazer sentir a sua influência no mundo da música *pop*<sup>68</sup>.

---

<sup>62</sup> Cf. HASKELL, Harry (2001) *Ob. cit.* (p. 834).

<sup>63</sup> Vd. LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (1999) *Ob. cit.* (p. 160).

<sup>64</sup> O termo “*cross-fertilization*” para ilustrar o fenómeno em questão é aplicado em PHILIP, Robert (2004) *Ob. cit.* (p. 218).

<sup>65</sup> ORNOY, Eitan (2006) “Between theory and practice: comparative study of early music performances”, in *Early Music*, vol. XXXIV (2) (May 2006) (p. 243). (trad. minha).

<sup>66</sup> Cf. PHILIP, Robert (2004) *Ob. cit.* (p. 227).

<sup>67</sup> Vd. MARINHO, Helena (2007) *Ob. cit.* (p. 217).

<sup>68</sup> Talvez o exemplo mais notório desta prática seja a recente incursão do músico britânico Gordon Sumner - Sting - pelas canções de John Dowland (1563-1626), que resultou no lançamento de um CD e um DVD (respectivamente, em Outubro de 2006 e Fevereiro de 2007) pela reconhecida etiqueta Deutsche Grammophon, e que Tess Knighton afirma poder vir a fazer mais pela divulgação da música de Dowland que

Em suma, parece ter-se atingido um ponto em que o movimento da performance historicamente informada se vai tornando parte da corrente dominante, e em que o seu propósito passa pela procura do equilíbrio entre a informação histórica disponível e a experiência performativa do século XXI<sup>69</sup>. Ao fazer uso de uma forte consciência histórica, os músicos não almejam qualquer tipo de regresso ao passado (contrariamente às aspirações do movimento da música antiga há três décadas), mas apenas fazer a música funcionar o melhor possível, tirando partido da combinação entre uma nostálgica aplicação de elementos históricos e uma sempre renovada adaptação aos gostos e expectativas actuais<sup>70</sup>.

---

todas as performances de “música antiga” desde Arnold Dolmetsch; vd. KNIGHTON, Tess (2006) “Editorial”, in *Early Music*. vol. XXXIV (4) (November 2006) (p. 531).

<sup>69</sup> Cf. KNIGHTON, Tess (2007) “Editorial”, in *Early Music*. vol. XXXV (2) (May 2007) (p. 171).

<sup>70</sup> Cf. PHILIP, Robert (2004) *Ob. cit.* (p. 224).



## 3 - A Europa Ocidental do Século XVI

### 3.1 - Breve caracterização histórica, social, política e cultural

Nos alvares do século XVI, a Europa entrava no apogeu de um dos períodos mais ricos, dinâmicos e, até, revolucionários da sua História em praticamente todos os níveis da actividade humana. Naturalmente, como acontece com qualquer tentativa de delimitação cronológica precisa dos consecutivos períodos históricos, também a deste nunca foi consensual. Como sublinha Leeman Perkins:

“Todas as divisões históricas podem ser encaradas como algo arbitrárias, na medida em que uma continuidade nos eventos humanos e, mais ainda, nos desenvolvimentos culturais, é, por norma, mais evidente que as origens e os sinais de uma mudança incipiente.<sup>1</sup>”

Poder-se-á, no entanto, balizar o período que ficou conhecido como Renascimento, de uma forma meramente indicativa (e com acentuadas oscilações de natureza geográfica), entre as primeiras décadas do século XV e inícios do século XVII. Aquela denominação deveu-se ao facto de a sua emergência ter estado associada a um intenso movimento intelectual e artístico centrado na recuperação e emulação das concretizações da Antiguidade Clássica (vd. cap. 2.1, acima). O modelo Greco-Romano passou a constituir, ao longo destes dois séculos, a referência máxima em domínios como a filosofia, a literatura, a arquitectura, a pintura, a escultura ou a música<sup>2</sup>.

Durante este período, enquadradas por uma nova moldura baseada nos modelos Clássicos, as sociedades europeias assistiram a três grandes e interpenetrantes fenómenos de abrangência global, que as marcaram de modo profundo e inexorável: a disseminação dos ideais humanistas, a ascensão da burguesia e as crises religiosas<sup>3</sup>. Terá sido a conjugação destes eventos e a sua amplificação, potenciada pela difusão da imprensa, a demarcar, em definitivo, a

---

<sup>1</sup> PERKINS, Leeman L. (1999) *Music in the Age of the Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company, Inc. (p. 21). (trad. minha).

<sup>2</sup> Para uma sucinta mas esclarecedora abordagem da influência Clássica em cada um destes domínios, vd. SABATIER, François (1998) *Miroirs de la musique, Tome I*. Paris: Librairie Arthème Fayard. (pp. 69-113).

<sup>3</sup> Vd. FENLON, Iain (1989) “Music and Society”, in FENLON, Iain (ed.) *The Renaissance* (“Man and Music”). New Jersey: Prentice Hall Inc. (p. 1).



ruptura com a sociedade medieval e a firmar um primeiro passo na transição para a Modernidade<sup>4</sup>.

### 3.1.1 - A disseminação dos ideais humanistas

A origem da corrente humanista na Europa pode ser situada, em termos conceptuais, na Itália do século XIV, nomeadamente a partir da abordagem precursora e revolucionária do grande intelectual e filólogo Francesco Petrarca (1304-1374). No entanto, terá sido o aretino Leonardo Bruni (c.1369-1444) o primeiro a aplicar a expressão do filósofo e político romano Cícero (106a.C.-43a.C.) *studia humanitatis* na sistematização do inovador plano de estudos que viria a formar as futuras gerações de humanistas<sup>5</sup>. Este currículo, que incluía disciplinas como Retórica, História, Gramática e Filosofia, correspondia a um processo através do qual se conseguiria aceder aos “valores da civilização”<sup>6</sup>, deixando para trás uma “época de barbárie e de trevas”<sup>7</sup> que, de acordo com a visão do próprio Petrarca, ainda subsistiria na sociedade europeia do século XIV<sup>8</sup>. Em concreto, ele discordava de modo radical da perspectiva histórica vigente na sua época, defendida pelo Cristianismo (segundo a qual se assistiria a um progresso social contínuo e incessante desde o nascimento de Cristo), enquanto admirava profundamente os níveis civilizacionais, culturais e artísticos atingidos na Antiguidade Clássica. Consequentemente, apenas concebia uma nova etapa de desenvolvimento no Ocidente alicerçada num verdadeiro renascimento cultural<sup>9</sup>.

Para Jean Delumeau, só um italiano poderia ter esta leitura da História, na medida em que foi na Península Itálica que subsistiu e se conservou o maior número de testemunhos visíveis do período Clássico<sup>10</sup>. No entanto, tratou-se de uma visão globalmente tão apelativa e revolucionária que rapidamente se disseminou por toda a Europa, impulsionada por uma grande procura pelos estudos humanistas das universidades italianas a partir do século XV<sup>11</sup>.

---

<sup>4</sup> Esta tese, avançada em PERKINS, Leeman L. (1999) *Ibid.* (p. 21), é atribuída ao sobejamente conhecido historiador suíço do século XIX Jacob Burckhardt (1818-1897); a versão portuguesa da sua obra citada por Perkins a este propósito data de 1973, pela Editorial Presença, Lda., e tem como título *O Renascimento Italiano*.

<sup>5</sup> Cf. PERKINS, Leeman L. (1999) *Ibid.* (p. 23).

<sup>6</sup> Expressão avançada em DELUMEAU, Jean (1984) *A Civilização do Renascimento*. (“Lugar da História, 63”). Lisboa: Edições 70, Lda. (p. 75).

<sup>7</sup> Vd. *Ibid.* (p. 75).

<sup>8</sup> Cf. *Ibid.* (p. 75).

<sup>9</sup> Cf. PERKINS, Leeman L. (1999) *Ibid.* (p. 25).

<sup>10</sup> Vd. DELUMEAU, Jean (1984) *Ibid.* (p. 77).

<sup>11</sup> Cf. HAAR, James (2001) “Humanism”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob. cit.* vol. 11. (p. 817).

Em poucas décadas, o modelo educativo de matriz humanista conquistou uma influência decisiva e duradoura nas mais diversas áreas da cultura europeia, como a política, a literatura, as artes visuais e mesmo no pensamento religioso. Estava, assim, aberto o caminho para a “emancipação do indivíduo enquanto pessoa independente, pensante e sensível<sup>12</sup>” e para o “reconhecimento do artista (...) como um ser de excepção<sup>13</sup>”, por oposição ao mestre anónimo e impessoal do período precedente.

### 3.1.2 - A ascensão da burguesia

A visão negativa de Francesco Petrarca acerca da realidade europeia do seu tempo tinha raízes firmes numa conjuntura social e económica profundamente desmotivadora: enquanto que, nos séculos XI, XII e XIII, o Mundo Ocidental havia assistido a um progresso relativamente contínuo<sup>14</sup>, assente num considerável aumento da população, na multiplicação e desenvolvimento dos centros urbanos, no florescimento do comércio e da indústria têxtil e no impacto das primeiras universidades, o século XIV foi um período marcado por “guerras, doenças e fomes<sup>15</sup>”. A diminuição demográfica foi profunda – cifrando-se a efectiva redução da população europeia ao longo deste século em cerca de um terço do total<sup>16</sup> – e só começou a ser revertida de forma consistente a partir de meados do século XV. Esta recuperação marcou o fim da conjuntura de recessão, primeiramente em Itália e, de modo progressivo, em França, em Inglaterra, na Península Ibérica, no Sul da Alemanha e na Boémia.

O século XVI assistiu à confirmação da tendência de expansão económica, potenciada pelo desenvolvimento do comércio e do crédito e por um acentuado crescimento urbano<sup>17</sup>. A vida económica apartou-se assim, em definitivo, das estruturas feudais do passado e permitiu a afirmação do incipiente capitalismo – que veio possibilitar uma mobilidade social sem precedentes –, baseado na cada vez mais complexa e global rede de trocas comerciais e na acumulação de riqueza. Deste modo, encontravam-se reunidas as condições para a ascensão e emancipação de um estrato social intermédio<sup>18</sup>, concretizado na burguesia residente nas

---

<sup>12</sup> Vd. SABATIER, François (1998) *Ob. cit.* (p. 45).

<sup>13</sup> *Ibid.* (p. 45).

<sup>14</sup> Cf. DELUMEAU, Jean (1984) *Ob. cit.* (p. 64).

<sup>15</sup> *Ibid.* (p. 66).

<sup>16</sup> Cf. *Ibid.* (p. 69).

<sup>17</sup> Cf. *Ibid.* (pp. 73, 245).

<sup>18</sup> Este novo estrato social intermédio é descrito de forma expressiva como ocupando “o terreno que fica entre as outras duas classes: aqueles que tinham de trabalhar para sobreviver, por um lado, e aqueles no topo do sistema

idades que, em muitos casos, se ia apoderando de consideráveis bens de natureza material. No seio deste estrato, foi-se gerando uma verdadeira elite urbana, com crescente influência económica e financeira em todo o continente. De facto, várias famílias de origem burguesa (como os florentinos Medici ou os bávaros Fugger) conseguiram construir poderosos impérios comerciais e financeiros, muitas vezes ancorados em empréstimos cada vez mais frequentes aos governantes de toda a Europa<sup>19</sup>.

De uma forma gradual mas decidida, esta burguesia empreendedora e bem sucedida – que adoptava como modelo a vida de corte, nas suas mais diversas vertentes<sup>20</sup> – foi conseguindo capitalizar o seu domínio económico em termos de estatuto social e de poder político. Empenhadas por um estilo de vida que dependia, cada vez mais, da liquidez financeira proporcionada por estes proto-capitalistas, as casas reinantes europeias retribuíam-lhes com títulos nobiliárquicos e cargos de governação<sup>21</sup> (os supracitados Medici e Fugger não foram excepção<sup>22</sup>). Este fenómeno concretizou um processo algo paradoxal, que Delumeau apelida de “renovação da nobreza<sup>23</sup>”, e que ilustra a essência transitória da classe burguesa da época<sup>24</sup>. A nível cultural e artístico tratou-se, também, de um fenómeno de ineludível relevo: esta burguesia que almejava tornar-se nobreza era a classe mais aberta, sensível e permeável aos valores estéticos e intelectuais e conseguiu influenciar os príncipes e a aristocracia (marcada pela constante integração de membros da burguesia) na “via da cultura<sup>25</sup>” e do mecenato. Este facto constituiu um impulso e uma base sólida para o grande dinamismo que a cultura em geral e as artes em particular conheceram ao longo de todo este período.

---

social e político que viviam de rendimentos não merecidos”, em FENLON, Iain (1989) *Ob. cit.* (p. 35); na mesma fonte, é avançada, a este respeito, a expressão “Terceiro Estado”, atribuída ao jurista francês Loyseau, no ano de 1613.

<sup>19</sup> Vd. DELUMEAU, Jean (1984) *Ob. cit.* (pp. 212-221).

<sup>20</sup> Vd. FENLON, Iain (1989) *Ob. cit.* (p. 35).

<sup>21</sup> Esta realidade é discutida e ilustrada com vários exemplos em TENENTI, Alberto (1991) “O Mercador e o Banqueiro”, in GARIN, Eugenio (dir.) *O Homem Renascentista*. (“O Homem e a História, 2”). Lisboa: Editorial Presença. (pp. 156-165).

<sup>22</sup> Para uma breve e concisa biografia destas duas famílias, vd. LIVET, Georges (1998) “Les Fugger”, in MICHEL, Albin (ed.) *Dictionnaire de la Renaissance*. Paris: Encyclopædia Universalis. (pp. 357-360) e RONCIÈRE, Charles-Marie de la (1998) “Les Médicis”, in MICHEL, Albin (ed.) *Ibid.* (pp. 582-588).

<sup>23</sup> Vd. DELUMEAU, Jean (1984) *Ob. cit.* (p. 271).

<sup>24</sup> *Ibid.* (p. 271).

<sup>25</sup> *Ibid.* (p. 270).

### 3.1.3 - As crises religiosas

Apesar de se caracterizar por uma riquíssima diversidade regional de índole cultural, linguística, de costumes e de mentalidades, a Europa Ocidental de inícios do período Renascentista apresentava, no plano religioso, uma surpreendente unanimidade. Em concreto, a aceitação generalizada dos dogmas e princípios fundamentais do Cristianismo e o respeito e obediência às práticas compulsórias a ele associadas eram transversais à sociedade europeia nos finais do século XV<sup>26</sup>, num equilíbrio complexo mas estável<sup>27</sup>.

No entanto, a vivência quotidiana desta bem enraizada religiosidade era cada vez menos pacífica, tendo-se assistido a uma gradual multiplicação dos factores de crispação entre os fiéis e a Igreja. Para V. H. H. Green, esta crescente tensão tinha fundamentos claros:

“O desagrado pela situação existente na Igreja [em finais do século XV] tinha dois aspectos; primeiro, o descontentamento com a Igreja como instituição e, em segundo lugar, um desejo de regresso a uma religião pessoal mais satisfatória, mais intimamente baseada na história do Evangelho do que a Igreja contemporânea.”<sup>28</sup>

O primeiro aspecto decorria directamente do ambiente generalizado de verdadeiros excessos e abusos que, um pouco por toda a parte, se havia apoderado da Igreja<sup>29</sup>. Estes, por sua vez, estavam associados a efectivos clericais muito numerosos, quase sempre sem qualquer tipo de vocação espiritual nem preparação religiosa formal que, além de representarem avultados custos, exigindo aos crentes uma cada vez mais pesada contribuição – pecuniária ou em géneros<sup>30</sup> –, exibiam frequentemente uma conduta desadequada e contrária aos ensinamentos cristãos mais básicos.

Muitos destes comportamentos descomedidos partiam do próprio topo da hierarquia eclesiástica. De facto, na sequência do Grande Cisma do Ocidente (1378-1417), que, mormente por razões de natureza política, dividiu a Igreja Católica durante quase quatro

---

<sup>26</sup> Para uma sucinta descrição dos dogmas e práticas associados ao Cristianismo, vd. LEBRUN, François (1987) *L'Europe et le Monde. XVIe, XVIIe, XVIIIe Siècle*. Paris: Armand Colin Éditeur. (p. 54).

<sup>27</sup> Cf. LOCKWOOD, Lewis (2001) “Renaissance, 1: Definitions and scope”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob. cit.* vol. 21. (p. 179).

<sup>28</sup> GREEN, V. H. H. (1984) *Renascimento e Reforma*. (“Anais, 4”). Lisboa: Publicações Dom Quixote. (p. 123).

<sup>29</sup> Este ambiente de excessos foi de tal forma grave e profundo que chega a ser apelidado de podridão em GREEN, V. H. H. (1984) *Ibid.* (p. 125).

<sup>30</sup> Diversos tipos de custos associados a serviços de índole religiosa são referidos em LEBRUN, François (1987) *Ob. cit.* (p. 55).

décadas, o papado de Roma sentiu a necessidade de recuperar a sua autoridade e o equilíbrio financeiro através de uma administração dos Estados da Igreja cada vez mais secularizada<sup>31</sup>. À medida que reforçavam a sua posição temporal em Itália e no mundo cristão, os sucessivos papas negligenciavam a sua responsabilidade espiritual. As finanças foram sendo recuperadas, a partir de meados do século XV, com recurso constante à venda de altos cargos e de indulgências<sup>32</sup>. Os jogos e disputas pelo poder eram permanentes, sucedendo-se escandalosos exemplos de nepotismo e de libertinagem entre os papas e cardeais deste período<sup>33</sup>.

O segundo aspecto relaciona-se com facto de a cristianização da sociedade europeia, apesar de ser global e unanimemente aceite, se concretizar, nos termos de François Lebrun, de forma ambígua e incompleta<sup>34</sup>. A deficiente ou nula preparação do clero, aliada ao completo analfabetismo da maioria esmagadora da população, dava ensejo a uma vivência religiosa paracristã, caracterizada por uma amálgama entre a doutrina oficial e crenças e práticas de cariz pagão<sup>35</sup>, mágico e supersticioso<sup>36</sup>. Insuficiente para a generalidade dos espíritos mais esclarecidos, esta vivência cedia lugar ao misticismo<sup>37</sup>, traduzido numa mais directa relação espiritual com o divino, prescindindo da comumente sofrível mediação dos sacerdotes. Porém, esta solução era praticamente inacessível à generalidade do povo, que não encontrava respostas para uma crescente “inquietação religiosa<sup>38</sup>” e para um “desejo de ir para além da fachada ritual até uma realidade espiritual<sup>39</sup>”.

No início do século XVI, o mundo cristão transmitia, em suma, uma forte impressão de caos<sup>40</sup> instalado em toda a sua estrutura religiosa. A Reforma, tradicionalmente despoletada de modo marcante – porém inadvertido<sup>41</sup> – por Martin Luther (1483-1546) a 31 de Outubro de 1517, com as suas *95 Teses*, encontrou, assim, um terreno fértil por todo o ocidente europeu, originando fracturas no seio da cristandade cujas repercussões se prolongaram até aos dias de hoje.

---

<sup>31</sup> Cf. GREEN, V. H. H. (1984) *Ob. cit.* (p. 124).

<sup>32</sup> Vd. *Ibid.* (p. 125).

<sup>33</sup> Alguns dos casos mais propalados são referidos em DELUMEAU, Jean (1984) *Ob. cit.* (p. 115).

<sup>34</sup> Vd. LEBRUN, François (1987) *Ob. cit.* (p. 54).

<sup>35</sup> DELUMEAU, Jean (1984) *Ob. cit.* (p. 115).

<sup>36</sup> Cf. LEBRUN, François (1987) *Ob. cit.* (pp. 54-55).

<sup>37</sup> Vd. *Ibid.* (p. 57).

<sup>38</sup> *Ibid.* (p. 57).

<sup>39</sup> Vd. GREEN, V. H. H. (1984) *Ob. cit.* (p. 129).

<sup>40</sup> Cf. DELUMEAU, Jean (1984) *Ob. cit.* (p. 115).

<sup>41</sup> Jean Delumeau defende que Luther, ao expor abertamente a sua visão da situação da Igreja, não se pretendia rebelar contra Roma, mas apenas criticar e enfrentar a degradação de que aquela dava sucessivas evidências; cf. *Ibid.* (p. 116).

### 3.1.4 - A difusão da imprensa

Ao longo de todo o período Medieval, o intenso, moroso e incontornável esforço manual exigido para cada reprodução de qualquer texto ou documento representava, indubitavelmente, um dos grandes entraves a uma célere disseminação e intercâmbio de ideias entre os principais centros europeus. Consequentemente, os primeiros exemplos de uma prática bem sucedida de várias cópias idênticas na Europa (datados de 1418 e 1423, na John Rylands Library, da urbe inglesa de Manchester, e obtidos através de imagens esculpidas em blocos de madeira<sup>42</sup>) constituíram, só por si, uma pequena revolução. Contudo, este mecanismo permitia um muito limitado número de cópias e exigia um considerável dispêndio de madeira, tendo-se tornado obsoleto logo em meados do século, com o aparecimento da imprensa com caracteres móveis de chumbo<sup>43</sup>. O desenvolvimento deste sistema em Mainz, atribuído a Johann Gensfleisch zum Gutenberg<sup>44</sup>, deu o seu primeiro fruto em 1455, através da impressão da *Bíblia de 42 linhas*<sup>45</sup>. Nas décadas subsequentes, a invenção de Gutenberg difundiu-se rapidamente a ponto de, no ano de 1500, 236 cidades europeias disporem de, pelo menos, uma oficina tipográfica<sup>46</sup>.

O global e quase imediato sucesso da imprensa teve origem nas crescentes necessidades culturais e intelectuais que se faziam sentir de modo cada vez mais acentuado, às quais as oficinas de copistas profissionais, nascidas a partir do século XIII junto das universidades, já não eram suficientes para responder<sup>47</sup>. O impacto causado pela introdução da imprensa foi de tal forma extremo, que motivou aos seus contemporâneos afirmações como a do humanista francês François Rabelais (1483/94-1553), ao atribuir a sua invenção à inspiração divina (por antítese à sugestão diabólica da invenção da artilharia)<sup>48</sup>.

---

<sup>42</sup> Vd. DAY, Lance (1990) "Language, Writing, Printing and Graphic Arts", in McNEIL, Ian (ed.) *An Encyclopaedia of the History of Technology*. London: Routledge. (p. 669).

<sup>43</sup> Cf. LEBRUN, François (1987) *Ob. cit.* (p. 41).

<sup>44</sup> Lance Day afirma não haver indícios de que Gutenberg tenha tido contacto com a utilização de tipos móveis já no século XIII, na Coreia, e um pouco mais tarde, na Turquia; cf. DAY, Lance (1990) *Ob. cit.* (pp. 669-670).

<sup>45</sup> Vd. DELUMEAU, Jean (1984) *Ob. cit.* (p. 181).

<sup>46</sup> LEBRUN, François (1987) *Ob. cit.* (p. 41).

<sup>47</sup> Cf. DELUMEAU, Jean (1984) *Ob. cit.* (pp. 179-180).

<sup>48</sup> François Rabelais é citado sem indicação de fonte, mas com referência ao ano de 1532, em LEBRUN, François (1987) *Ob. cit.* (p. 41).

### 3.2 - As práticas musicais

Apesar de as diversas vertentes da actividade humana responderem com intensidades e ritmos diferentes a estímulos e tendências das grandes transformações na sociedade<sup>49</sup>, a verificação dessas respostas acaba por se concretizar, permitindo discernir as características fenomenológicas comuns que conferem sustentação e enquadramento à organização dos discursos históricos<sup>50</sup>. Deste modo, pode-se afirmar que todos os grandes eventos acima enumerados influenciaram, de forma mais ou menos directa, as práticas musicais por todo o continente europeu do século XVI, ao promoverem alterações, por vezes drásticas, no ambiente em que os músicos viviam e laboravam.

Neste sentido, os ideais humanistas que, em outras áreas, se fizeram sentir a partir do século XIV, apenas começaram a marcar o pensamento musical de forma consistente em inícios do século seguinte<sup>51</sup>. Tal como nos outros domínios do conhecimento, o ímpeto inicial do homem renascentista apontava para a recuperação das práticas musicais da Antiguidade Clássica. Este impulso revelou, de imediato, um sério dilema, eloquentemente exposto por Leeman L. Perkins:

“A arquitectura, a escultura e até a pintura podem ser conservadas durante séculos sob as condições certas, e a palavra escrita pode ser transmitida virtualmente intacta através dos tempos (mesmo quando compreendida de modo imperfeito). A música, por contraste, deve a sua existência a um processo de transformação contínua em que cada sucessivo evento sonoro oblitera necessariamente o precedente. Produz apenas um determinado efeito no ouvinte e não deixa qualquer rasto físico visível.”<sup>52</sup>

<sup>49</sup> Leeman L. Perkins é claro ao referir que “não é provável que uma tendência significativa com implicações gerais se faça sentir no mesmo momento ou exactamente da mesma maneira na história política como na história económica ou social, ou na literatura ou nas artes”; in PERKINS, Leeman L. (1999) *Ob. cit.* (p. 22). (trad. minha).

<sup>50</sup> Cf. BROWN, Howard Mayer (1976) *Music in the Renaissance*. (“Prentice-Hall History of Music Series”). New Jersey: Prentice-Hall, Inc. (p. 2).

<sup>51</sup> Iain Fenlon assinala como primeiro exemplo consequente da influência do pensamento humanista na música a contratação de Vittorino da Feltre (1373/78-1446) para o cargo de bibliotecário ducal na corte de Gianfrancesco Gonzaga (1395-1444), em Mântua; as suas funções passavam pelo estabelecimento de uma escola na corte; contrariamente à prática generalizada, os interesses de da Feltre também abarcavam a música (prática e teórica), pelo que não prescindiu da sua inclusão no plano de estudos, tendo contratado como professores, a par de pintores ou gramáticos, músicos, cantores e instrumentistas; vd. FENLON, Iain (1989) *Ob. cit.* (p. 3); reforçando a posição de Fenlon, Leeman L. Perkins, alude a um dos discípulos de Vittorino da Feltre, Johannes Gallicus (c.1415-1473), como o pioneiro na introdução do espírito humanista na teoria musical; vd. PERKINS, Leeman L. (1999) *Ob. cit.* (p. 36); cf. tb. ADKINS, Cecil (2001) “Gallicus, Johannes”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob. cit.* vol. 9. (p. 474).

<sup>52</sup> PERKINS, Leeman L. (1999) *Ob. cit.* (p. 37). (trad. minha).

Como consequência da tradição predominantemente oral dos repertórios Clássicos (servindo os raros e até hoje indecifráveis exemplos sobreviventes de notação apenas para fins didácticos ou mnemónicos)<sup>53</sup>, os músicos encontravam-se, então, impossibilitados de os utilizar como modelos para as suas próprias composições. No sentido de contornar este intransponível obstáculo e de responder aos anseios de uma recuperação da música da Antiguidade Clássica, os humanistas voltaram-se para os tratados e fontes documentais que, de forma indirecta, a ela aludiam<sup>54</sup>. Em finais do século XV, encontrava-se já disponível, principalmente em território italiano, um número muito significativo destas fontes, que começaram por ser traduzidas quase como um subproduto<sup>55</sup> da dinâmica geral de redescoberta dos textos clássicos. Este facto permitiu despoletar um estudo teórico aprofundado acerca do pensamento musical da Antiguidade<sup>56</sup>, que se foi materializando em sucessivos tratados inspirados directamente nos autores gregos e romanos<sup>57</sup>.

Entre os vários aspectos relevados (muitas vezes de forma deficiente, fruto de má compreensão<sup>58</sup> ou da filtragem de autores do período medieval<sup>59</sup>) da tradição musical clássica, talvez o mais apelativo e influente a nível teórico, estético e performativo ao longo do século XVI tenha sido a suposta qualidade ética associada à música grega, capaz de influenciar, de forma miraculosa, “os corações e as mentes humanas”<sup>60</sup>. Neste sentido, grande parte do esforço desenvolvido pelos músicos humanistas deste século e do seguinte foi dispendido na recuperação do poder expressivo dos diferentes modos de acordo com as descrições dos autores clássicos<sup>61</sup>. Em paralelo, foi sendo enaltecida a superior capacidade da performance da canção a solo, relativamente à execução polifónica, no sentido de influenciar as emoções humanas, ao permitir uma mais íntima relação entre música e texto e, consequentemente, garantir uma maior inteligibilidade deste. A exploração desta capacidade foi sendo extremada ao longo do século, tendo desembocado em géneros experimentais na sua origem, mas

---

<sup>53</sup> *Ibid.* (pp. 36-37).

<sup>54</sup> FENLON, Iain (1989) *Ob. cit.* (p. 4).

<sup>55</sup> *Ibid.* (p. 4).

<sup>56</sup> Vd. HAAR, James (2001) *Ob. cit.* (p. 818).

<sup>57</sup> *Ibid.* (p. 818).

<sup>58</sup> Cf. PALISCA, Claude V. (2006) *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (“Studies in the History of Music Theory and Literature, I”). Chicago: University of Illinois Press. (p. 7).

<sup>59</sup> Vd. HAAR, James (2001) *Ob. cit.* (pp. 817-818).

<sup>60</sup> Vd. FENLON, Iain (1989) *Ob. cit.* (p. 7).

<sup>61</sup> Claude V. Palisca aborda esta problemática de uma forma bastante completa e detalhada em PALISCA, Claude V. (2006) *Ob. cit.* (pp. 71-98).



extremamente marcantes para a História da Música, como o madrigal ou a ópera<sup>62</sup> (vd. cap. 2.1, acima). Nos termos de Iain Fenlon, a tentativa de explicação e recriação dos propalados efeitos da música da Antiguidade Clássica terá sido, então, a principal ocupação dos músicos humanistas<sup>63</sup>, com profundos e duradouros efeitos em todo o pensamento musical da época.

Uma parte considerável do labor exploratório de aplicação dos ideais humanistas à teoria e à prática musicais deve-se à proliferação das academias a partir de meados do século XV, principalmente em Itália<sup>64</sup>. Estas academias (de que a já mencionada Camerata Fiorentina é um dos exemplos mais notáveis<sup>65</sup>), que contavam frequentemente com aristocratas entre os seus membros e patronos, constituíram um dos mais importantes fenómenos culturais no contexto da sociedade burguesa.

Ao longo do século XVI, enquanto se iam tornando nos “clubes culturais da classe média”<sup>66</sup> e estendendo a outras nações<sup>67</sup>, as academias assumiram um papel essencial na vida musical das urbes europeias. Em muitos casos, além de promover apresentações musicais, começaram também a incentivar a formação musical dos seus membros, a reunir e organizar bibliotecas e colecções de instrumentos, e até a patrocinar a construção de espaços adequados a produções dramático-musicais<sup>68</sup>. Deste modo, ao proporcionar uma aproximação entre as camadas sociais mais favorecidas, académicos e artistas<sup>69</sup>, as academias motivaram, em larga medida, uma democratização musical sem precedentes.

Todo este dinamismo teria sido consideravelmente limitado sem a contemporânea adaptação da recém-desenvolvida imprensa<sup>70</sup> à reprodução de música escrita. Iain Fenlon é, a este respeito, assertivo:

---

<sup>62</sup> Cf. HAAR, James (2001) *Ob. cit.* (p. 820).

<sup>63</sup> Vd. FENLON, Iain (1989) *Ob. cit.* (p. 7).

<sup>64</sup> Cf. *Ibid.* (pp. 42-43).

<sup>65</sup> Vd. cap. 2.1, acima.

<sup>66</sup> Vd. FENLON, Iain (1989) *Ob. cit.* (p. 43).

<sup>67</sup> Howard Mayer Brown e Iain Fenlon sublinham, em França, a constituição da Académie de Poésie et de Musique em 1570, por Jean-Antoine de Baïf e Joachim Thibault de Courville e apontam, nos países germânicos do século XVI, as sociedades denominadas Collegium Musicum como uma espécie de academias, apesar de mais dedicadas à performance que a reflexões estéticas ou filosóficas; vd. BROWN, Howard Mayer; FENLON, Iain (2001) “Academy”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob. cit.* vol. 1. (pp. 41-45).

<sup>68</sup> A este propósito, Iain Fenlon indica o Teatro Olímpico, construído na cidade italiana de Vincenza entre 1580 e 1585, por encomenda da Accademia Olimpica, baseada em modelos gregos, cuja inauguração constou de uma tradução de *Oedipus Rex*, de Sófocles, com os coros musicados por Andrea Gabrieli; vd. FENLON, Iain (1989) *Ob. cit.* (p. 43).

<sup>69</sup> Cf. BROWN, Howard Mayer; FENLON, Iain (2001) *Ob. cit.* (p. 41).

<sup>70</sup> Vd. cap. 3.1.4, acima.

“Indubitavelmente, o elemento estrutural mais importante na propagação da cultura musical que é tão característica do século XVI foi a muito maior disponibilidade de todos os géneros de música, possibilitada pela imprensa.<sup>71</sup>”

Com efeito, apesar de aqueles que são considerados os primeiros volumes de música impressa – a partir de 1501, em Veneza, por Ottaviano Petrucci – terem constituído verdadeiros artigos de luxo, apenas acessíveis aos mais abastados<sup>72</sup>, eles desempenharam um papel decisivo no surgimento e afirmação de um mercado associado à imprensa musical na Europa. O sucesso de Petrucci serviu de incentivo a um número considerável de impressores, que foram tentando reproduzir e melhorar o seu sistema<sup>73</sup>.

No ano de 1528, o parisiense Pierre Attaignant conseguiu, finalmente, com as *Chansons nouvelles en musique a quatre parties* (a sua primeira publicação), estabelecer um sistema que permitiu passar da impressão em três fases de Petrucci para uma única fase<sup>74</sup>. Este sistema, que reduzia o tempo e os custos de impressão de forma muito acentuada, gozou de aceitação quase imediata entre músicos e impressores, difundindo-se rapidamente por toda a Europa e impondo-se, sem alterações substanciais, por mais de duzentos anos<sup>75</sup>. Attaignant tinha, assim, desenvolvido um “método para tipografia musical que varreu a Europa na década de 1530 e transformou completamente o negócio, tornando possível uma verdadeira produção em massa e elevados volumes de distribuição”<sup>76</sup>, absorvida por um crescente espectro socio-económico de compradores<sup>77</sup>.

---

<sup>71</sup> FENLON, Iain (1989) *Ob. cit.* (p. 47). (trad. minha).

<sup>72</sup> Richard Taruskin argumenta que o trabalho cuidado e meticuloso de Petrucci, com grandes preocupações com o rigor, mas também com o aspecto exterior dos volumes, associado a um processo que ainda exigia três fases para cada impressão, tornava os seus livros de música em verdadeiros exemplares de colecção, mais do que para execução prática da música neles incluída; cf. TARUSKIN, Richard (2005) *The Oxford History of Western Music, I: The Earliest Notations to the Sixteenth Century*. New York: Oxford University Press, Inc. (p. 693); Michael Chanan, por seu turno, defende que o trabalho de Petrucci se destinaria à prática musical, mas por músicos amadores (i.e., não-profissionais), com elevado grau de formação; cf. CHANAN, Michael (1994) *Musica practica: the social practice of Western music from Gregorian chant to postmodernism*. London: Verso. (p. 112).

<sup>73</sup> Cf. BOORMAN, Stanley (2001) “Printing & publishing of music, I, 3 (ii): Printing from type: Early History”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob. cit.* vol. 20. (pp. 333-337).

<sup>74</sup> Vd. *Ibid.* (p. 335).

<sup>75</sup> *Ibid.* (p. 335).

<sup>76</sup> TARUSKIN, Richard (2005) *Ob. cit.* (p. 692). (trad. minha).

<sup>77</sup> Allan W. Atlas apresenta vários exemplos concretos do crescente leque de clientes de tipografias musicais do século XVI, entre os quais se contavam as supracitadas Academias, um Conselheiro Real, um clérigo e um inspetor alfandegário; vd. ATLAS, Allan W. (1998) *Renaissance music: music in Western Europe, 1400-1600*, (“The Norton Introduction to Music History”). New York: W. W. Norton & Company, Inc. (pp. 468-470).

O impacto da imprensa musical foi tão profundo que, por volta de 1600, se havia quase universalmente sobreposto às cópias manuscritas<sup>78</sup>. Por todo o continente, esta nova realidade veio facilitar, através de mercadores e viajantes, um acesso cada vez mais privilegiado à música mais recente que se ia produzindo nos outros países europeus, facto sublinhado pela crescente influência de estilos e gostos musicais ao longo das tradicionais redes de comércio internacional<sup>79</sup>.

Durante este processo, a Igreja foi perdendo o seu papel, até então hegemónico, na disseminação de música a nível supranacional<sup>80</sup>. A par dos novos e alternativos canais de distribuição e do rápido declínio do tradicional método de cópias manuscritas (largamente dominado pelos meios eclesiásticos), assistiu-se, principalmente a partir da década de 1520, a uma verdadeira revolução religiosa à escala continental<sup>81</sup>. Apesar de os seus fundamentos básicos terem sido de natureza teológica, política, social e económica, os movimentos religiosos que então se originaram tiveram implicações profundas na vida musical europeia dos séculos seguintes.

Para Richard Taruskin, a atitude relativamente à música chegou mesmo a constituir o mais perceptível factor de diferenciação entre as igrejas reformadas, todas elas unânimes no sentimento de hostilidade relativamente à prática musical preconizada pelo papa (“rica, profissionalizada, sem qualquer contacto com a vida quotidiana”<sup>82</sup>), mas em desacordo quanto ao desejável contributo da música para uma renovada vivência religiosa<sup>83</sup>.

Num extremo estava a posição de Martin Luther (vd. cap. 3.1.3, acima), ele próprio um músico dotado, que não hesitou em salientar o poder da música para despertar a espiritualidade do ouvinte. Atribuiu-lhe um papel essencial na liturgia, incitando ao gradual uso do vernáculo (em substituição do latim) e à participação activa de toda a congregação no louvor divino, e utilizando o Coral como elemento musical central<sup>84</sup>. No extremo oposto, Ulrich Zwingli (1484-1531) – líder do movimento reformista na Suíça alemã – defendia que a música constituía um factor de distração para os crentes durante o serviço religioso<sup>85</sup>. Como

---

<sup>78</sup> Salvo raras excepções, como a Capela Sistina, onde esta prática se prolongou por mais tempo; vd. FENLON, Iain (1989) *Ob. cit.* (p. 48).

<sup>79</sup> Iain Fenlon clarifica este fenómeno com a filtragem que a música italiana sofreu, através dos mercadores de Antuérpia, antes de chegar a Inglaterra a partir da década de 1560; vd. *Ibid.* (p. 49).

<sup>80</sup> *Ibid.* (p. 49).

<sup>81</sup> Cf. ATLAS, Allan W. (1998) *Ob. cit.* (p. 510); para uma síntese das principais razões que despoletaram esta situação, vd. cap. 3.1.3, acima.

<sup>82</sup> TARUSKIN, Richard (2005) *Ob. cit.* (p. 754). (trad. minha).

<sup>83</sup> Vd. *Ibid.* (p. 754).

<sup>84</sup> Cf. ATLAS, Allan W. (1998) *Ob. cit.* (p. 514).

<sup>85</sup> Vd. PERKINS, Leeman L. (1999) *Ob. cit.* (p. 725).

consequência, eliminou toda a prática musical nas igrejas reformadas sob a sua alçada e promoveu a queima pública de órgãos e livros de música litúrgica<sup>86</sup>.

Entre estas duas posições, mas mais próximo da de Zwingli, encontrava-se a que foi adoptada por Jean Calvin (1509-1564), cuja visão austera e de rejeição completa dos sacramentos deixou pouca margem para a música na liturgia<sup>87</sup>. Avesso à execução de música polifónica por esta dificultar uma clara percepção do texto, resumiu a prática musical nas cerimónias religiosas da Igreja Calvinista aos salmos e a alguns cânticos simples, de estrutura silábica, adaptados para língua francesa<sup>88</sup>. Em Inglaterra, apesar de terem sido avançados argumentos semelhantes aos dos movimentos continentais, a Reforma partiu mais de disputas políticas e pessoais do que de confrontos teológicos e doutrinários<sup>89</sup>. As consequências musicais foram graduais, mas decisivas, tendo-se também assistido ao dismantelamento de órgãos, a par de uma redução drástica no repertório coral, que passaria a ser cantado exclusivamente em inglês<sup>90</sup>.

Em traços gerais, os efeitos da Reforma no ambiente musical das nações que a ela iam aderindo não são negligenciáveis: enquanto a música sacra se revigorava nas regiões sob influência Luterana<sup>91</sup>, nas dominadas pelas outras igrejas reformadas o seu empobrecimento era uma realidade, decorrente da desagregação dos coros profissionais, da destruição dos órgãos e da abolição ou simplificação extrema do repertório litúrgico<sup>92</sup>.

Entretanto, a Igreja Católica procurava um meio de resistir e responder aos movimentos reformistas. Por um lado, os grandes acontecimentos que são apontados por Iain Fenlon como acções defensivas (a fundação da Companhia de Jesus, o Concílio de Trento e as cruzadas de finais do século XVI)<sup>93</sup> podem ser encarados como reflexos de uma atitude geral de intensificação dos alvos de crítica e protesto dos reformadores, através do reforço da estrutura hierárquica da Igreja (e do seu carácter infalível) e da acentuação da natureza mística e anti-racional da fé<sup>94</sup>.

Por outro lado, em alguns aspectos, as críticas dos movimentos reformistas tiveram eco directo no próprio contexto da Contra-Reforma, como se infere das orientações do

---

<sup>86</sup> Vd. TARUSKIN, Richard (2005) *Ob. cit.* (p. 755).

<sup>87</sup> Cf. *Ibid.* (p. 754).

<sup>88</sup> Cf. PERKINS, Leeman L. (1999) *Ob. cit.* (p. 735).

<sup>89</sup> As principais razões para o afastamento entre Henrique VIII, rei de Inglaterra, e o papa Leão X, que estão na origem da Igreja Anglicana, são sumariadas em ATLAS, Allan W. (1998) *Ob. cit.* (pp. 544-545).

<sup>90</sup> Cf. *Ibid.* (p. 545).

<sup>91</sup> Vd. FENLON, Iain (1989) *Ob. cit.* (p. 52).

<sup>92</sup> Cf. *Ibid.* (p. 52).

<sup>93</sup> *Ibid.* (p. 54).

<sup>94</sup> Cf. TARUSKIN, Richard (2005) *Ob. cit.* (p. 771).

Concílio (que se reuniu de forma intermitente entre 1545 e 1563) relativas à vertente musical das celebrações litúrgicas. Aqui, apesar de se manter a inflexibilidade relativamente ao uso do latim<sup>95</sup>, o aceso debate que se gerou em torno da natureza da polifonia sacra levou à decisão de proceder à sua depuração, retirando-lhe todos os elementos seculares e não lhe permitindo obscurecer o texto subjacente<sup>96</sup>.

Na prática, as decisões conciliares, por serem supervisionadas localmente e preverem uma adaptação às práticas musicais correntes, tiveram um efeito muito limitado nos vários estilos de polifonia litúrgica que continuaram a ser praticados por toda a Europa católica<sup>97</sup>. Mesmo a amplamente divulgada “salvação” da polifonia sacra pós-Tridentina por G. P. da Palestrina (através da sua *Missa Papae Marcelli*) deve ser encarada como uma simples lenda, nascida a partir de uma afirmação do teórico Agostino Agazzari (1578-1640) num tratado de 1607<sup>98</sup>, sem qualquer sustentação factual. As principais implicações musicais do Concílio fizeram-se sentir nas revisões profundas da liturgia e do respectivo repertório de cantochão e, quanto aos géneros, no desenvolvimento da *Missa brevis* e do madrigal religioso e no interesse renovado na *lauda*<sup>99</sup>. Sem terem constituído alterações radicais a nível estilístico, estas novas orientações iriam influenciar os desenvolvimentos futuros da música religiosa<sup>100</sup>.

---

<sup>95</sup> Vd. DYER, Joseph (2001) “Roman Catholic church music, II: The 16th century in Europe”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob. cit.* vol. 21. (pp. 545-548).

<sup>96</sup> Vd. ATLAS, Allan W. (1998) *Ob. cit.* (pp. 580-581).

<sup>97</sup> Vd. FENLON, Iain (1989) *Ob. cit.* (p. 58).

<sup>98</sup> ATLAS, Allan W. (1998) *Ob. cit.* (p. 583).

<sup>99</sup> Cf. *Ibid.* (p. 583); as *laude*, canções sacras, simples e em vernáculo, destinadas à execução por congregações de fiéis, são apresentadas em FENLON, Iain (1989) *Ob. cit.* (pp. 59-60).

<sup>100</sup> Cf. BROWN, Howard Mayer (1976) *Ob. cit.* (p. 279).

## 4 – O Ambiente Musical na Península Ibérica

### 4.1 – Especificidades peninsulares no contexto europeu

Num espaço europeu caracterizado por um grande cosmopolitismo, em que eram intensos e permanentes os contactos e as relações entre as várias nações, tornava-se inevitável que as vicissitudes descritas no capítulo precedente (vd. cap. 3, acima) fossem alastrando de forma relativamente célere por todo o continente. Porém, esta propagação nunca se concretizava de forma imediata nem uniforme, antes num processo gradual de contínua inter-relação com as singularidades de cada povo e região.

Por força de uma situação geográfica relativamente periférica e isolada, por via terrestre, do resto da Europa (devido à barreira natural imposta pelos Pirenéus) mas, em contrapartida, com uma extensa e privilegiada linha de costa, a Península Ibérica foi desenvolvendo algumas características que geraram respostas muito particulares aos diferentes estímulos do Renascimento.

Uma das mais marcantes especificidades peninsulares ficou evidente, de modo muito claro, no plano religioso. De facto, enquanto as turbulências reformistas assolavam as restantes nações do ocidente europeu, os povos ibéricos mantiveram-se verdadeiros bastiões da ortodoxia católica<sup>1</sup>, que terá sido alimentada por um espírito de cruzada e reconquista territorial ainda muito presente na Península (e que fora encarado como “tarefa de todos os Espanhóis – Castelhanos, Portugueses, Aragoneses, Navarreses”<sup>2</sup>), decorrente de quase oito séculos de presença muçulmana em território peninsular<sup>3</sup>. Neste sentido, talvez a mais notória materialização da missão de defesa da fé<sup>4</sup> que se arrogavam as monarquias ibéricas na transição entre os séculos XV e XVI tenha sido a criação dos Tribunais do Santo Ofício<sup>5</sup> que,

---

<sup>1</sup> Ainda que se tratasse de uma ortodoxia aparente – cf. HERMANN, Christian; MARCADÉ, Jacques (2002) *A Península Ibérica no século XVII*. (“Forum da História, 38”). Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda. (p. 248).

<sup>2</sup> Cf. RUCQUOI, Adeline (1995) *História Medieval da Península Ibérica*. (“Nova História, 21”). Lisboa: Editorial Estampa, Lda. (p. 290).

<sup>3</sup> Esta presença teve início no ano de 711, na sequência da invasão berbere liderada por Tárique, governador de Tânger, e manteve-se até à capitulação de Granada, em 1491; cf. *ibid.* (pp. 62, 209).

<sup>4</sup> Cf. *ibid.* (p. 313).

<sup>5</sup> Em Espanha, em 1478, sob a égide de Isabel I de Castela e Fernando II de Aragão (os Reis Católicos) – vd. PERKINS, Leeman L. (1999) *Ob.cit.* (p. 483) – e, em Portugal, no ano de 1536, por D. João III – vd. BUESCU, Ana Isabel (2005) *D. João III*. (“Reis de Portugal, XV”). Rio de Mouro: Círculo de Leitores. (p. 136).

a partir de meados do século XVI, passaram a zelar pelo cumprimento das orientações do Concílio de Trento<sup>6</sup> (vd. cap. 3.2, acima).

Outra das especificidades dos povos ibéricos, decorrente da sua própria condição peninsular, concretizou-se na aventura da expansão marítima, que levou à descoberta de novos mundos. Se a redescoberta da Antiguidade Clássica, que se foi processando por toda a Europa a partir do século XIV, teve o mérito de transmitir aos povos europeus uma noção muito mais clara e precisa do seu patamar cronológico no percurso histórico da humanidade, através do substancial alargamento do horizonte temporal da história, foi só a partir do século seguinte que se começou a assistir ao processo análogo de expansão do horizonte geográfico. Em concreto, o historiador Tzvetan Todorov afirma de forma categórica que as três décadas que decorreram entre 1492 (com a chegada de Cristóvão Colombo às Antilhas) e 1522 (ano de conclusão da primeira viagem de circum-navegação, iniciada três anos antes por Fernão de Magalhães) foram as que mais radicalmente modificaram a “face do mundo”<sup>7</sup>. Após estes trinta anos, os europeus passaram a conhecer os contornos e a real dimensão do planeta e a contactar com uma inimaginável variedade e riqueza de povos, culturas e ambientes.

É legítimo argumentar que esta expansão geográfica, decorrente das grandes viagens marítimas de portugueses e espanhóis iniciadas no século XV, teve na sua origem fortes motivações de ordem económica e religiosa<sup>8</sup>. No entanto, a sua viabilidade só foi garantida pela síntese e conjugação dos avanços técnicos e científicos processados ao longo dos dois séculos precedentes<sup>9</sup>. Sendo reflexo de um crescente espírito de aventura e de descoberta, as grandes viagens encetadas pelas nações ibéricas viriam a servir, elas próprias, para alimentar esse mesmo espírito nos séculos seguintes, como ilustra Giuseppe Olmi ao aludir aos viajantes do século XVI:

“Viajar significava não só poder, mas inclusivamente dever deixar caminho livre à sede de conhecimento, ao desejo de ver em cada campo tudo quanto existia de mais novo e bizarro. Mesmo em épocas em que o autocontrolo e os modos contidos eram

---

<sup>6</sup> Cf. HERMANN, Christian; MARCADÉ, Jacques (2002) *Ibid.* (pp. 53-54, 253-259).

<sup>7</sup> Vd. TODOROV, Tzvetan (1991) “Viajantes e Indígenas”, in GARIN, Eugenio (dir.) *Ob. cit.* (p. 231).

<sup>8</sup> François Lebrun aponta, como principais motivações económicas, a escassez de metais preciosos na Europa (que terá levado os portugueses a descer a costa africana no sentido de alcançar o ouro do Golfo da Guiné) e a crescente procura de especiarias (que estimulou os navegadores ibéricos na demanda do acesso directo aos países produtores, no Oceano Índico); como motivações religiosas, alude ao espírito de cruzada (ainda muito aceso na Península Ibérica) e de missão; vd. LEBRUN, François (1987) *Ob. cit.* (pp. 29-30).

<sup>9</sup> *Ibid.* (pp. 28-29).

fortemente almejados entre as paredes domésticas, era natural consentir que no estrangeiro nada servisse de freio à curiosidade.<sup>10</sup>”

Não sendo negligenciáveis as profundas consequências materiais da “grande aventura<sup>11</sup>” no continente europeu parece, assim, que o seu legado mais marcante terá sido a relativização de tudo o que era antes assumido como certo<sup>12</sup>, a par de uma intensa mutação no quadro de referências dos juízos humanos<sup>13</sup>. Ao pulverizar as fronteiras do mundo até então conhecido e ao espicaçar a natural curiosidade humana, a expansão marítima ibérica contribuiu decisivamente para uma renovação do conhecimento, cada vez mais processado através do crivo da ciência<sup>14</sup>.

#### 4.2 – Relações ibéricas: convergência política, religiosa e cultural

Por motivos que advirão directamente das características geográficas e orográficas acima referidas (vd. cap. 4.1, acima), o percurso histórico dos sucessivos povos peninsulares tem sido perpassado por uma latente tendência agregacionista, ainda que articulada, por vezes de forma algo paradoxal, com fortes sentimentos regionalistas. Desde os primeiros séculos da nossa era, foram vários os esforços de unificação territorial da Península, como aquele concretizado pelos Visigodos nos séculos VI e VII<sup>15</sup>.

Durante a ocupação muçulmana da Península Ibérica, sucederam-se as conjugações de esforços no sentido da reconquista, particularmente após a tomada de Toledo por Afonso VI de Leão e Castela, a 25 de Maio de 1085, já enquadrada num verdadeiro espírito de cruzada<sup>16</sup>. Afonso VI (que, após esta campanha, adoptou o título de *imperator totus Hispaniae*) teve o mérito de tornar a reconquista num “empreendimento colectivo capaz de, nos momentos de crise grave e apesar das dissensões internas entre os reinos, aglutinar em torno

---

<sup>10</sup> OLMÍ, Giuseppe (1998) “*Regiones omnes momento lustrare poteris*: viaggiatori e collezioni nella prima età moderna”, in TEGA, Walter (ed.) *Le Origini della Modernità, I: linguaggi e saperi tra XV e XVI secolo*. (“Testi e Studi sulla Modernità, 1”). Firenze: Leo S. Olschki Editore. (p. 173). (trad. minha).

<sup>11</sup> Vd. LEBRUN, François (1987) *Ob. cit.* (p. 36).

<sup>12</sup> *Ibid.* (p. 37).

<sup>13</sup> Cf. GARIN, Eugenio (2000) *La Cultura del Rinascimento*. Milano: Est. (p. 135)

<sup>14</sup> Cf. SABATIER, François (1998) *Ob. cit.* (p. 32).

<sup>15</sup> Vd. RUCQUOI, Adeline (1995) *Ibid.* (pp. 35-40).

<sup>16</sup> Cf. *Ibid.* (p.169).



de um comando único todos os cristãos ao Norte da Península.<sup>17</sup> O seu propósito último seria, no entanto, “a união de todos os reinos sob uma só coroa<sup>18</sup>”.

Já em inícios do século XV, foi Fernando I de Aragão (e regente de Castela em nome do seu sobrinho João II) quem, através de uma política de alianças matrimoniais estratégicas, tentou preparar uma união dos diversos reinos peninsulares<sup>19</sup>. Ainda neste século, o mesmo expediente começou a ser urdido por D. João II de Portugal em Abril de 1488, com as primeiras diligências com vista ao casamento do príncipe herdeiro D. Afonso com a infanta D. Isabel, filha dos Reis Católicos<sup>20</sup>. Seguiu-se uma verdadeira teia de matrimónios reais entre Portugal e Espanha<sup>21</sup>, de que se destacam os três casamentos sucessivos de D. Manuel I com três infantas de Castela<sup>22</sup>. Foi-se tornando quase inevitável a união das coroas ibéricas por via hereditária, o que acabaria por suceder quase um século mais tarde:

“A 16 de Abril de 1581, Felipe II de Espanha foi proclamado rei de Portugal. Dois meses depois, fez formalmente a sua entrada triunfal em Lisboa e permaneceu no país até Fevereiro de 1583. Assim se completou o último e importante passo na união das distintas coroas da “Hispania” [...] A incorporação de Portugal poderia facilmente haver ocorrido antes, já que a política matrimonial entre as casas reais castelhano-aragonesa e portuguesa durante os séculos XV e XVI estava muito bem estabelecida<sup>23</sup>”.

Antes da materialização desta agregação de âmbito político, já a Península Ibérica se encontrava unificada do ponto de vista das práticas religiosas<sup>24</sup>, resultado de vigorosas diligências por parte das distintas coroas no sentido de uma verdadeira integração social das populações<sup>25</sup>. Estas diligências traduziram-se frequentemente em violentas perseguições e

---

<sup>17</sup> *Ibid.* (pp. 171-172).

<sup>18</sup> *Ibid.* (p. 173).

<sup>19</sup> *Ibid.* (p. 189).

<sup>20</sup> Vd. MARTELO, David (2005) *A Dinastia de Avis e a Construção da União Ibérica*. (“Líderes e Povos, 5”). Lisboa: Edições Sílabo, Lda. (p. 82).

<sup>21</sup> *Ibid.* (p. 134).

<sup>22</sup> Vd. SOUSA, Manuel de (2003) *Reis e Rainhas de Portugal*. Mem Martins: Sporrpress – Sociedade Editorial e Distribuidora, Lda. (p. 83).

<sup>23</sup> REES, Owen (2004) “Relaciones musicales entre España y Portugal”, in GRIFFITHS, John; SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.) *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. (“Música Hispana”). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. (p. 455). (trad. minha).

<sup>24</sup> Para Hermann e Marcadé, a “profissão de fé católica, apostólica e romana” seria mesmo o fundamento da identidade comum dos povos ibéricos a partir de finais do século XV; cf. HERMANN, Christian; MARCADÉ, Jacques (2002) *Ibid.* (p. 49).

<sup>25</sup> Cf. PERKINS, Leeman L. (1999) *Ibid.* (p. 483).

massacres contra as comunidades judaicas e muçulmanas que ainda permaneciam na Península em finais do século XV e que, deste modo, perderam completamente expressão em poucos anos<sup>26</sup>, após séculos de coexistência relativamente pacífica<sup>27</sup>.

Também no capítulo das relações culturais entre as várias nações ibéricas na transição entre os séculos XV e XVI é discernível uma forte e intensa proximidade. Desde logo, o facto de o castelhano se ter convertido no “idioma culto das cortes ibéricas<sup>28</sup>” e ser cultivado como língua franca na Península<sup>29</sup> – sem prejuízo das diferentes línguas e dialectos locais<sup>30</sup> – garantia uma fluida e permanente circulação de pessoas e ideias. Os centros universitários desempenharam um papel central no constante intercâmbio cultural entre as nações ibéricas. A título de exemplo, estima-se que, na primeira metade do século XVI, cerca de cem estudantes portugueses frequentassem anualmente a Universidade de Salamanca<sup>31</sup>, enquanto mestres espanhóis, como o jurista e teólogo de origem basca Martín de Azpilcueta (c.1491-1586)<sup>32</sup> ou o músico Mateus de Aranda (c.1495-1548)<sup>33</sup> eram contratados para leccionar na Universidade de Coimbra.

Simultaneamente, era com uma grande naturalidade, decorrente dos firmes e seculares laços familiares acima referidos, que as elites culturais que orbitavam as cortes ibéricas acabavam por usufruir de uma contínua interpenetração. Deste modo, numa altura em que a integração das coroas espanholas era ainda recente<sup>34</sup>, mesmo a nobreza portuguesa era objecto de um “indisfarçável processo de castelhanização<sup>35</sup>”, alimentado pelos sucessivos séquitos de que se faziam acompanhar as infantas do país vizinho quando se tornavam, por via do matrimónio, princesas ou rainhas de Portugal<sup>36</sup>.

---

<sup>26</sup> Estas diligências culminaram, em Espanha, em 1502, com a expulsão dos muçulmanos dos territórios conquistados dez anos antes – vd. MARTELO, David (2005) *Ibid.* (p. 104) – e, em Portugal, em 1506, com o massacre dos *conversos* em Lisboa – vd. RUCQUOI, Adeline (1995) *Ibid.* (p. 305).

<sup>27</sup> Vd. RUCQUOI, Adeline (1995) *Ibid.* (pp. 301-306).

<sup>28</sup> Vd. NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de (1991) *História da Música* (“Sínteses da Cultura Portuguesa”). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (p. 28).

<sup>29</sup> Cf. NERY, Rui Vieira (1996) “O vilancico português do século XVII: Um fenómeno intercultural”, in CASTELO-BRANCO, Salwa (ed.) *Portugal e o Mundo: O encontro de culturas na música*. Lisboa: Publicações D. Quixote, Lda. (p. 92).

<sup>30</sup> Cf. *Ibid.* (p. 314).

<sup>31</sup> Este fenómeno é apelidado por Owen Rees de “peregrinação académica”; vd. REES, Owen (2004) *Ibid.* (p. 456).

<sup>32</sup> HOWELL, Almonte (2001) “Azpilcueta, Martín de [Navarrus, Martinus]”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 2. (p. 275).

<sup>33</sup> STEVENSON, Robert (2001) “Aranda, Matheo de”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ibid.* vol. 1. (pp. 836-837).

<sup>34</sup> A unificação territorial correspondente à actual Espanha continental ficou concluída com a anexação da coroa de Navarra a Castela, em 1512; vd. RUCQUOI, Adeline (1995) *Ibid.* (p. 206).

<sup>35</sup> Cf. MARTELO, David (2005) *Ibid.* (p. 125).

<sup>36</sup> Vd. *Ibid.* (pp. 125-126).

### 4.3 – Relações ibéricas: as práticas musicais

Na condição de uma das manifestações culturais mais omnipresentes e transversais a todos os níveis da sociedade no período em estudo, era inevitável que as práticas musicais se apresentassem, elas próprias, marcadas por uma profunda convergência no contexto peninsular. A este respeito, Owen Rees enumera cinco ordens de evidências que permitem sustentar, de forma inequívoca, a conexão entre a produção musical espanhola e portuguesa nos séculos XVI e XVII: “os músicos espanhóis que trabalharam em Portugal (especialmente na corte) e vice-versa; a música espanhola que se conserva em fontes manuscritas portuguesas ou aparece em inventários; as cópias dos livros de música impressos em Espanha; os signos de influência directa da música espanhola sobre os compositores portugueses, assinalados, por exemplo, pela eleição de modelos para as missas paródia (frequentemente referidas como “Missas de imitação”); e também os músicos espanhóis que procuraram ou obtiveram o patronato da realza portuguesa, segundo se observa nas dedicatórias das suas publicações.”<sup>37</sup>

Neste contexto, os matrimónios entre elementos das casas reais ibéricas desempenharam um papel de grande relevo. Constituíram mesmo um dos principais motores do intercâmbio de músicos entre os países em questão, na medida em que as princesas passaram a não prescindir da presença dos seus músicos privados nos séquitos que as acompanhavam para o país onde se iriam casar<sup>38</sup>. Manuel Carlos de Brito afirma que este processo remonta ao século XV, quando, em 1428, o rei Afonso V de Aragão enviou músicos para Portugal, por ocasião do casamento de sua irmã, D. Leonor, com o príncipe D. Duarte, futuro rei de Portugal<sup>39</sup>. Data ainda deste século a primeira passagem por Espanha do músico português Pedro de Escobar (c.1465-1535). Integrou, entre 1489 e 1499, o coro da capela real de Isabel I de Castela, onde era identificado como “o português”<sup>40</sup>. Regressou a Portugal, provavelmente para acompanhar a filha dos Reis Católicos, a infanta D. Maria, por ocasião do seu matrimónio com D. Manuel I, no ano de 1500<sup>41</sup>. Sete anos mais tarde voltou a Espanha, desta feita como *magister puerorum*<sup>42</sup> na catedral de Sevilha. Em 1521 encontrava-se já em

---

<sup>37</sup> REES, Owen (2004) *Ibid.* (p. 456). (trad. minha).

<sup>38</sup> Cf. *Ibid.* (p. 457).

<sup>39</sup> BRITO, Manuel Carlos de (1989) *Estudos de História da Música em Portugal* (“Imprensa Universitária, 78”). Lisboa: Editorial Estampa, Lda. (p. 45).

<sup>40</sup> Vd. STEVENSON, Robert (2001) “Escobar, Pedro de [Pedro del Puerto; Pedro do Porto]”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 8. (pp. 314-315).

<sup>41</sup> Cf. *Ibid.*; SOUSA, Manuel de (2003) *Ibid.* (p. 83).

<sup>42</sup> I.e., “mestre dos moços de coro”; vd. NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de (1991) *Ibid.* (p. 32).

Évora, ao serviço do cardeal D. Afonso, irmão de D. Manuel, encerrando um ciclo de migrações que deixou uma marca indelével nas relações musicais entre os dois países<sup>43</sup>.

O rol de músicos que participaram neste consistente intercâmbio entre as cortes ibéricas deste período tem muitos outros nomes dignos de registo. Desde logo, a família Baena, natural de Sevilha, é paradigmática: Alonso de Baena, músico da corte de Isabel I de Castela entre 1493 e 1499, viu os seus três filhos, Gonzalo, Francisco e Diego (também eles, com grande probabilidade, músicos da corte de Isabel I), entrarem ao serviço da casa real portuguesa entre 1496 e 1500, integrados no séquito de uma das irmãs infantas de Castela, D. Isabel ou D. Maria, com quem D. Manuel I casou, respectivamente, em 1497 e 1500<sup>44</sup>.

Cerca de um quarto de século mais tarde, o séquito que acompanhou a infanta D. Isabel de Portugal para o seu casamento com Carlos V (Carlos I de Espanha) implicou um movimento recíproco de músicos portugueses para Espanha. Entre eles figurava o mestre de capela Mateus Fernandes, que depois acompanhou Carlos, em 1530, aquando da sua coroação como imperador e rei de Itália por Clemente VII<sup>45</sup>. Um caso particular foi o de Jorge de Montemor, músico e poeta português que esteve ao serviço das cortes espanhola e portuguesa. Começou por viajar para Espanha em 1543, no séquito de D. Maria de Portugal, que casou com Felipe II de Espanha. Regressou a Portugal em 1552, desta vez acompanhando D. Joana, irmã de Felipe II, por ocasião do seu matrimónio com o príncipe D. João, filho de D. João III de Portugal<sup>46</sup>.

Fora da esfera das cortes, a mobilidade dos músicos ibéricos foi igualmente notável, em particular ao serviço da alta nobreza e dos principais centros religiosos da Península. A este respeito, deve ser evocado D. Francisco de Santa Maria (m.1597), natural de Ciudad Rodrigo

---

<sup>43</sup> A proeminência de Pedro de Escobar no contexto musical ibérico dos séculos XV e XVI é sugerida por Owen Rees – REES, Owen (2004) *Ibid.* (p. 463) –, analisada por Dawn de Rycke – RYCKE, Dawn de (2001) “Invoking Pedro de Escobar: The persistence of *Cananea* and the placing of Tradition”, in *Revista Portuguesa de Musicologia*. (7) (2001) (pp. 7-45) –, e enfatizada, não só pela presença de várias obras da sua autoria em alguns dos principais manuscritos ibéricos da época (como o Cancionero Musical de Palacio, o Cancioneiro Musical e Poético da Biblioteca Pública Hortênsia, o 454 da Biblioteca de Catalunya, de Barcelona, os MM 12 e MM 32 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, o 5-5-20 da Biblioteca Colombina, de Sevilha, ou o 2/3 da catedral de Tarazona), mas também pela notoriedade subsequente que algumas dessas obras atingiram, como o motete *Clamabat autem mulier*, objecto posterior de transcrições e adaptações (para tecla, por Gonzalo de Baena, na *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, editada em Lisboa em 1540, e para vihuela, por Alonso Mudarra, no terceiro dos *Tres libros de música en cifras para vihuela*, editado em Sevilha no ano de 1546) – cf. CALAHORRA, Pedro (1995) *Autores hispanos de los siglos XV-XVI de los MS. 2 y 5 de la catedral de Tarazona*. (“Polifonía Aragonesa, IX”). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico». (pp. 14, 30-34); tb. STEVENSON, Robert (2001) *Ibid.*

<sup>44</sup> Vd. KNIGHTON, Tess (2001) “Baena, Gonzalo de”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 2. (p. 463).

<sup>45</sup> Vd. REES, Owen (2004) *Ibid.* (p. 458).

<sup>46</sup> Vd. BRITO, Manuel Carlos de (1989) *Ibid.* (p. 45).

e, por esse facto, mais conhecido entre os seus pares como “Dom Francisco-Castelhano”<sup>47</sup>. Foi mestre de capela dos bispo da Guarda e de Coimbra e um dos mais reconhecidos músicos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ao longo de quarenta anos, durante os quais terá decerto contribuído (a par com outros mestres espanhóis que passaram pelo mosteiro) para que, no entender de Ernesto de Pinho, sejam evidentes “na arte musical de Santa Cruz características ibéricas muito particulares, caminhando muito a par de criações castelhanas da mesma época.”<sup>48</sup> Por essa altura, verificava-se ainda uma curiosa colaboração entre a capela da catedral de Badajoz e a capela dos duques de Bragança, em Vila Viçosa, que se apoiavam mutuamente “quando qualquer delas tinha necessidade súbita de substituir um cantor ou instrumentista que tivesse adoecido ou partido de licença.”<sup>49</sup>

Após a unificação das coroas ibéricas, Portugal e os músicos portugueses viram, necessariamente, a sua posição reforçada nestes movimentos de músicos peninsulares. De facto, durante finais do século XVI e a primeira metade do século XVII, músicos como Francisco Garro (n. Alfaro; m. Lisboa, 1623) – mestre de capela nas catedrais de Valladolid e Sigüenza e na capela real de Lisboa<sup>50</sup> –, Francisco de Santiago (n. Lisboa, c.1578; m. Sevilha, 1644) – mestre de capela nas catedrais de Plasencia e de Sevilha e na casa-mãe dos Carmelitas Calçados de Madrid<sup>51</sup> –, Estêvão Lopes Morago (n. Vallecas [Madrid], c.1575; m. Viseu, c.1630) – mestre de capela na catedral de Viseu<sup>52</sup> – ou Estêvão de Brito (n. Serpa, c.1575; m. Málaga, 1641) – mestre de capela nas catedrais de Badajoz e Málaga, além de ter recusado o mesmo cargo na capela real de Madrid<sup>53</sup> –, constituem apenas alguns exemplos claros de uma prática que seria encarada com absoluta naturalidade.

A intensificação dos contactos e influências dentro do espaço da Península Ibérica ao longo da centúria de 1500 e da primeira metade da de 1600 está também muito evidente nas principais fontes musicais da época. Uma panorâmica geral dos manuscritos coligidos nos grandes centros de produção musical permite discernir não só a inclusão, num mesmo volume, de compositores activos ou que se notabilizaram um pouco por toda a Península

<sup>47</sup> Vd. PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981) *Santa Cruz de Coimbra: Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (p. 170).

<sup>48</sup> *Ibid.* (p. 228).

<sup>49</sup> Vd. BRITO, Manuel Carlos de (1989) *Ibid.* (p. 46).

<sup>50</sup> Vd. REES, Owen (2001) “Garro, Francisco”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 9. (p. 551).

<sup>51</sup> Vd. STEVENSON, Robert (2001) “Santiago, Francisco de [Veiga, Vega]”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 22. (p. 256).

<sup>52</sup> Vd. STEVENSON, Robert (2001) “Morago, Estêvão Lopes”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 17. (pp. 84-85).

<sup>53</sup> Vd. STEVENSON, Robert (2001) “Brito, Estêvão de”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 4. (p. 363).

(além dos mais destacados músicos europeus), mas também a frequente ocorrência de concordâncias entre códices de distintos centros<sup>54</sup>.

Ainda durante este período, a generalizada prática da oferenda ou dedicatória a membros da corte ou da alta nobreza, por parte dos músicos, das obras que iam publicando<sup>55</sup>, foi atravessando as fronteiras nacionais intra-peninsulares. Terá sido, deste modo, sem surpresa que D. João III de Portugal viu serem-lhe dedicadas algumas das mais marcantes obras de músicos ibéricos, entre as quais o *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El maestro* (Valência, 1536) – primeiro livro impresso de música para vihuela, da autoria de Luis Milán (c.1500-após 1561), nobre ligado à corte valenciana dos duques de Calabria Fernando de Aragão (1488-1550) e Germaine de Foix (1488-1536)<sup>56</sup> –, a *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger* (Lisboa, 1540) – mais antiga fonte conhecida de música para instrumentos de tecla da Península Ibérica, escrita por Gonzalo de Baena (n. ?Sevilha, c.1476-80; m. ?Lisboa, após 1540)<sup>57</sup> – e a primeira edição de *El libro primero de la Declaración de instrumentos* (Osuna, 1549), tratado da autoria de Juan Bermudo (n. Écija, c.1510; m. ?Écija, após 1559)<sup>58</sup>. Alguns anos mais tarde, Francisco Guerrero (n. Sevilha, 1528; m. Sevilha, 1599) deslocou-se de Sevilha a Lisboa para entregar uma cópia do seu primeiro livro de missas – *Liber primus missarum* (Paris, 1566) – ao seu dedicatário, o rei D. Sebastião<sup>59</sup>.

Ao longo do período de união das coroas, foram também vários os músicos activos em Portugal que procuraram, por este meio, os favores da corte sedeadada em Madrid. Francisco Garro, mestre da capela real portuguesa durante três décadas, dedicou ao rei Filipe II (Felipe III de Espanha) os dois livros de música que publicou em Lisboa no ano de 1609<sup>60</sup>.

---

<sup>54</sup> A título meramente ilustrativo, atente-se nos manuscritos MM 242 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (“enorme antologia de música vocal e instrumental compilada provavelmente entre 1565 e 1570”, que inclui obras de, entre outros, Francisco Guerrero, Diego Ortiz, António de Cabezon, Luis Venegas de Henestrosa e, possivelmente, António Carreira, activos em cidades como Lisboa, Sevilha, Jaén, Palencia, ou Nápoles, então sob domínio da coroa espanhola; cf. REES, Owen (2004) *Ibid.* (p. 473)) e 2/3 da catedral de Tarazona (com múltiplas concordâncias, em especial com os manuscritos 454 e 681 da Biblioteca de Catalunya e o 5 do Orfeó Català, de Barcelona, 5-5-20 e 7-1-8 da Biblioteca Colombina, de Sevilha, , MM 12 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; cf. CALAHORRA, Pedro (1995) *Ibid.* (p. 14)).

<sup>55</sup> Quase sempre na perspectiva de uma contrapartida por parte do patrono obsequiado, que poderia ir do estatuto conferido ao ofertante e à sua obra pela mera aceitação da oferta até uma pensão pecuniária, passando pela nomeação para determinado cargo profissional na esfera de influências do patrono; vd. WEGMAN, Rob C. (2005) “Musical Offerings in the Renaissance”, in *Early Music*: vol. XXXIII (3) (pp. 425-437).

<sup>56</sup> Vd. GÄSSER, Luis (1996) *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*. Indianapolis: Indiana University Press. (pp. 4-13).

<sup>57</sup> Vd. acima, nota 44 deste capítulo.

<sup>58</sup> Vd. FREIS, Wolfgang; BLACKBURN, Bonnie J. (2001) “Bermudo, Juan”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 3. (pp. 422-423).

<sup>59</sup> Vd. STEVENSON, Robert (2001) “Guerrero, Francisco (i)”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 10. (pp. 500-503).

<sup>60</sup> Vd. acima, nota 50 deste capítulo.

Manuel Rodrigues Coelho (c.1555-c.1635), colega de Garro enquanto organista da capela real portuguesa entre 1602 e 1633, dedicou ao mesmo monarca a sua única obra publicada – e primeira para instrumentos de tecla impressa em Portugal – de que há conhecimento: *Flores de musica pera o instrumento de tecla & harpa* (Lisboa, 1620)<sup>61</sup>. Um caso particularmente interessante foi o de Manuel Cardoso (1566-1650), considerado por Vieira Nery “a personalidade criativa mais original da Escola eborense”<sup>62</sup>. Apesar de uma relação de profunda amizade com D. João (1604-1656)<sup>63</sup>, duque de Bragança e, em 1640, aclamado como D. João IV, rei de Portugal, a quem dedicou três das suas publicações – *Liber Primus Missarum* (Lisboa, 1625), *Liber Secundus Missarum* (Lisboa, 1636) e *Livro de varios motetes. Officio da semana santa. E ovtras covsas* (1648) –, Cardoso não se coibiu de assegurar também o patronato de Filipe III (Felipe IV de Espanha), obsequiando-o com o seu terceiro livro de missas – *Liber Tertius Missarum* (Lisboa, 1636) – que termina com uma eloquentemente intitulada *Missa Philippina*<sup>64</sup>.

Pode, em suma, afirmar-se que os numerosos e intensos factores de aproximação ao nível das práticas musicais na Península Ibérica renascentista são esclarecedores. De facto, a extensa lista de exemplos da mobilidade e de intercâmbios musicais da mais variada índole que se processavam por todo o território ibérico parece apontar<sup>65</sup> para a legitimidade e, até, pertinência, de um estudo do ambiente e cultura musicais da Península no seu conjunto<sup>66</sup>. É neste sentido que autores como Dawn de Rycke vêm preterindo abordagens parcelares de pendor nacionalista<sup>67</sup> em favor de perspectivas que sublinhem a multiplicidade de características e interacções regionais e de onde relevem as efectivas dinâmicas dos fenómenos em estudo<sup>68</sup>.

<sup>61</sup> Vd. REES, Owen (2004) *Ibid.* (p. 484); para dados biográficos mais detalhados, vd. HUDSON, Barton (2001) “Rodrigues Coelho, Manuel”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 21. (pp. 500-501).

<sup>62</sup> Vd. NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de (1991) *Ibid.* (p. 54).

<sup>63</sup> Vasco Negreiros elege mesmo esta amizade como um dos dois principais pontos na biografia de Manuel Cardoso, a par da sua vida monástica; vd. NEGREIROS, Vasco (2005) *O filho da velhice – Questões de Interpretação*. (Dissertação de Doutoramento). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte. (p. 40).

<sup>64</sup> Vd. REES, Owen (2001) “Cardoso, Manuel”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 5. (pp. 124-125).

<sup>65</sup> Apesar de todas as lacunas decorrentes das dificuldades e limitações com que se tem deparado a investigação nesta área em particular; vd. BRITO, Manuel Carlos de (1989) *Ibid.* (pp. 43-44).

<sup>66</sup> Cf. REES, Owen (2004) *Ibid.* (p. 487).

<sup>67</sup> Ainda remanescente de uma perspectiva historiográfica com raízes no século XVI, numa época em que as identidades nacionais davam os primeiros passos, e que se intensificou no século XIX; cf. BEARD, David; GLOAG, Kenneth (2005) *Musicology: the key concepts*. London: Routledge. (pp. 117-122).

<sup>68</sup> Cf. RYCKE, Dawn de (2001) *Ibid.* (pp. 7-13).

## 5 – O Repertório Ibérico para Canto e Vihuela

### 5.1 – Enquadramento e caracterização

“Temos tendência a pensar no século XVI como a idade de ouro da polifonia vocal [...] Porém, em finais do século, esta música estava a ser ultrapassada pelas inovações estilísticas do Barroco. É, assim, algo irónico que, se quisermos encontrar um repertório do século XVI que tenha deixado uma marca mais permanente nos séculos vindouros, tenhamos de nos virar para um corpus musical esteticamente mais modesto: a música instrumental.<sup>1</sup>”

Esta afirmação de Allan Atlas aponta, de forma concisa mas eloquente, para um dos aspectos mais relevantes do ambiente musical europeu do século XVI. Na verdade, apesar de o repertório desta época ser tradicionalmente associado a uma estética eminentemente vocal<sup>2</sup>, é hoje inquestionável que a performance instrumental era transversal aos vários géneros musicais em voga e constituía uma prática corrente e generalizada nos mais diversos níveis de actividade musical<sup>3</sup>. Esta prática foi o corolário de um processo de assimilação e adaptação das diferentes famílias de instrumentos à música polifónica, que se foi desenrolando a partir dos inícios do século XIV<sup>4</sup>.

Deste modo, pode-se afirmar que a performance instrumental se encontrava bem enraizada na vida musical quinhentista, apesar de a sua emancipação relativamente à polifonia

---

<sup>1</sup> ATLAS, Allan W. (1998) *Renaissance music: music in Western Europe, 1400-1600*, (“The Norton Introduction to Music History”). New York: W. W. Norton & Company, Inc. (p. 367). (trad. minha).

<sup>2</sup> Cf. BROWN, Howard Mayer; KREITNER, Kenneth (2001) “Performing Practice, I, 4: Western: 15th- and 16th-century music”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 19. (pp. 357-363). As origens de uma corrente, por vezes radical, que defende uma performance estritamente vocal do repertório polifónico renascentista remontam ao movimento Ceciliano, despoletado na Alemanha do século XIX. Este movimento operou uma reforma a nível musical na Igreja Católica, no sentido de recuperar uma verdadeira e genuína música religiosa, ao serviço da liturgia. Nesse sentido, preconizou a eliminação de quaisquer elementos que pudessem ensombrar os sentimentos religiosos e obscurecer a transmissão do texto sacro, marginalizando, como consequência directa, a prática instrumental. Cf. GMEINWIESER, Siegfried (2001) “Cecilian movement”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 5. (pp. 333-334).

<sup>3</sup> Esta realidade está hoje profusamente documentada, mesmo no que respeita à prática musical religiosa; cf., p.ex., BRYANT, David; QUARANTA, Elena (2007) “Traditions and Practices in Fifteenth- and Sixteenth-Century Sacred Polyphony”, in BUCCIARELLI, Melania; JONCUS, Berta (eds.) *Music as Social and Cultural Practice*. Woodbridge: The Boydell Press. (pp. 105-118); cf. tb., para o caso específico da Península Ibérica, JIMÉNEZ, Juan Ruiz (2004) “Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa”, in GRIFFITHS, John; SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.) *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. (“Música Hispana”). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. (pp. 199-239).

<sup>4</sup> Cf. JONES, Lewis (1997) “Surviving instruments”, in KNIGHTON, Tess; FALLOWS, David (eds.) *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Los Angeles: University of California Press. (p. 223).



vocal não estar ainda completamente efectivada<sup>5</sup>. Howard Mayer Brown consegue mesmo destringir sete diferentes categorias em que se desdobrava a música instrumental neste século:

“(1) música vocal tocada por instrumentos, incluindo um repertório considerável de intabulações de *chansons*, madrigais, *lieder*, motetes, e até Missas para instrumento de tecla solista ou alaúde; (2) composições baseadas em melodias preexistentes, sobretudo arranjos de cantochão para instrumentos de tecla; (3) conjuntos de variações, incluindo *ground basses* e peças construídas sobre progressões de acordes recorrentes; (4) *ricercari*, fantasias e *canzone*; (5) prelúdios, preâmbulos e tocatas para instrumentos solistas, num estilo que incorporava escrita idiomática para o instrumento em questão; (6) música de dança; e (7) canções compostas especificamente para alaúde e voz solista.”<sup>6</sup>

Começava, então, a ganhar consistência uma nova perspectiva relativamente aos horizontes e possibilidades concretos da música instrumental. De facto, além de aprofundarem a fecunda actividade de adaptações e arranjos de música polifónica, os compositores principiaram a explorar e tirar partido das características idiomáticas dos próprios instrumentos<sup>7</sup>. Esta exploração foi sendo prosseguida paralelamente em duas vertentes: por um lado, por intermédio da escrita musical para *ensembles* instrumentais – em que se privilegiavam agrupamentos compostos por vários instrumentos da mesma família, de dimensões variadas, um pouco à imagem dos agrupamentos vocais – e, por outro lado, através de composições para instrumentos solistas, mormente os de tecla e os de corda pulsada<sup>8</sup>.

Neste enquadramento, parece consensual que o alaúde se viu elevado ao estatuto de instrumento mais popular e representativo do Renascimento na generalidade do continente europeu<sup>9</sup>. As suas características distintivas, aliadas a diversas possibilidades técnicas de

---

<sup>5</sup> Grande parte do repertório era mesmo indistintamente considerado “apto para vozes ou instrumentos”; vd. BROWN, Howard Mayer (1976) *Music in the Renaissance*. (“Prentice-Hall History of Music Series”). New Jersey: Prentice-Hall, Inc. (p. 257).

<sup>6</sup> *Ibid.* (pp. 257-258). (trad. minha).

<sup>7</sup> Vd. MCGEE, Timothy James (1990) *Medieval and Renaissance Music: a performer's guide*. Hampshire: Scolar Press. (pp. 112-113).

<sup>8</sup> Cf. ATLAS, Allan W. (1998) *Ob.cit.* (pp. 367-391).

<sup>9</sup> Ou o instrumento que “alguma vez havia sido mais requisitado”, para utilizar uma expressão do compositor e alaudista britânico John Dowland (1563-1626), citada por mais que um autor; vd. ATLAS, Allan W. (1998) *Ibid.* (p. 384); vd. tb. O’DETTE, Paul (2007) “Plucked Instruments”, in KITE-POWELL, Jeffery (ed.) *A performer's guide to Renaissance music*. 2<sup>nd</sup> ed. Bloomington: Indiana University Press. (p. 170). (trad. minha).

execução, conferiam a esta família de instrumentos uma polivalência ímpar, permitindo uma utilização solística, em conjuntos instrumentais, ou a acompanhar a voz humana<sup>10</sup>.

Importa agora mencionar que, por volta de 1500, a Península Ibérica – precisamente o espaço territorial através do qual o alaúde havia sido introduzido em solo europeu<sup>11</sup> – o terá substituído pela vihuela, instrumento da mesma família, mas de características morfológicas e enquadramento social algo distintos. Este fenómeno, que permanece por esclarecer em termos definitivos, tem sido fonte de alguma perplexidade entre sucessivas gerações de musicólogos, como confessou Freitas Branco:

“Não sabemos porquê, a Península, que irradiara o alaúde, de origem árabe, para todos os centros de cultura musical da Europa, preferiu-lhe depois a *vihuela*, instrumento do mesmo género e com a mesma afinação das seis cordas, mas de construção e técnica diferentes. Os historiadores Borges Coelho e Cláudio Torres, aos quais o musicólogo Rui Nery pôs esta questão, sugeriram a possibilidade de ela se relacionar com uma tendência geral, depois da Reconquista, para aproveitar a herança árabe, escondendo-lhe a origem por meio de modificações formais ou onomásticas. Seria o caso da *vihuela*, que apenas difere do alaúde de seis ordens na forma.”<sup>12</sup>

Aparentemente, deverá ser esta a hipótese mais plausível para a ibérica substituição do alaúde pela vihuela. Nesse sentido, Griffiths avança com a coincidência temporal entre este acontecimento e as vigorosas diligências contra as comunidades judaicas e muçulmanas ainda presentes na Península (vd. cap. 4.2, acima), citando fontes em que os mesmos músicos eram descritos na década de 1480 como alaudistas e, duas décadas mais tarde, como vihuelistas<sup>13</sup>. Contudo, o mesmo autor ressalva a possibilidade de se ter tratado de um simples caso de prescrição terminológica<sup>14</sup>, sem efectiva correspondência prática. De facto, a preservação de

<sup>10</sup> Cf. O’DETTE, Paul (2007) *Ibid.* (pp. 170-177).

<sup>11</sup> Vd. HARWOOD, Ian; POULTON, Diana; VAN EDWARDS, David (2001) “Lute, 4: History”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 15. (pp. 334-343). Hopkinson Smith defende a Itália ou a costa meridional do actual território francês como pontos mais credíveis de entrada do alaúde no ambiente cultural europeu; vd. SMITH, Hopkinson (1997) “Plucked instruments: silver tones of a golden age”, in KNIGHTON, Tess; FALLOWS, David (eds.) *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Los Angeles: University of California Press. (p. 137).

<sup>12</sup> BRANCO, João de Freitas (1995) *História da Música Portuguesa*. (“Biblioteca da História, 12”). 3ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda. (p. 115).

<sup>13</sup> Vd. GRIFFITHS, John (1997) “The vihuela: performance practice, style and context”, in COELHO, Victor Anand (ed.) *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*. (“Cambridge Studies in Performance Practice”). Cambridge: Cambridge University Press. (p. 160).

<sup>14</sup> Vd. GRIFFITHS, John (1999) “Vihuela, I: España”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. vol. 10. (p. 879).

variadíssimos aspectos da cultura árabe no modo de vida dos povos ibéricos alinha-se com um número crescente de indícios que apontam para uma permanência do alaúde em território peninsular mesmo após 1500, com uma prevalência muito mais generalizada do que tradicionalmente se crê<sup>15</sup>. De qualquer forma, apesar de se tratar de distintos instrumentos, a afinação comum permitia uma quase total flexibilidade em termos de intercâmbio de repertório. Do ponto de vista performativo, seria praticamente indiferente optar pelo alaúde ou pela vihuela<sup>16</sup>, como ilustram os títulos dos livros dos músicos de origem italiana Francesco da Milano (*Intavolatura de viola o vero lauto*, 1536) e Bartolomeu Lieto (*Dialogo quarto... delle cose pretinenti per intavolare le opere di musica esecitarle con viola a mano over liuto*, 1559)<sup>17</sup>.

Parece, todavia, inequívoco que, em termos de difusão e popularidade, a vihuela<sup>18</sup> passou a ter, na Península Ibérica, o estatuto primacial atribuído no resto da Europa ao alaúde<sup>19</sup>, que apenas se começou a esbater na viragem para o século XVII. Por esta altura, para desgosto de alguns músicos coevos e regozijo de outros<sup>20</sup>, a guitarra – instrumento menos virtuosístico e sofisticado, de cariz mais popular – foi relegando a vihuela para segundo plano e, num prazo relativamente curto, ao completo eclipse<sup>21</sup>.

À semelhança do que se verificava em relação ao alaúde, uma parte muito substancial da prática vihuelística era reservada ao repertório para voz solista com acompanhamento instrumental. As obras para esta formação específica que se encontram à disposição dos músicos actuais revelam, no entanto, a predilecção por alguns géneros musicais distintivos relativamente ao repertório alaudístico europeu<sup>22</sup>. Em concreto, além das adaptações de polifonia sacra, são omnipresentes duas das mais representativas formas de música ibérica

---

<sup>15</sup> Vd. POULTON, Diana; ALCALDE, Antonio Corona (2001) “Vihuela, 1: Structure and history”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 26. (pp. 605-607).

<sup>16</sup> Cf. O’DETTE, Paul (2007) *Ob.cit.* (p. 179).

<sup>17</sup> Os termos *viola* e *viola a mano* eram aplicados em Itália para designar a vihuela; Cf. GRIFFITHS, John (1999) *Ob.cit.* vol. 10. (p. 881).

<sup>18</sup> À semelhança da prática que se verificava em Itália, a vihuela era mais correntemente apelidada, em solo português, de *viola de mão*, podendo também ser simplesmente aludida como *viola*, *violla* ou até *viula*; cf. MORAIS, Manuel (2006) “A Viola de Mão em Portugal”, in *Nassarre/Revista Aragonesa de Musicología*. vol. XXII. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico». (pp. 393-394).

<sup>19</sup> Cf. GRIFFITHS, John (2004) “La vihuela en la época de Felipe II”, in GRIFFITHS, John; SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.) *Ob.cit.* (p. 415). Cf. tb. MORAIS, Manuel (2006) *Ob.cit.* (pp. 398-399).

<sup>20</sup> Vd. GRIFFITHS, John (2004) *Ob.cit.* (p. 448).

<sup>21</sup> Este eclipse da vihuela em favor da guitarra está associado a uma viragem ao nível das próprias preferências musicais na Península Ibérica: nesta época, a linguagem polifónica, perfeitamente ajustada à vihuela, foi sendo substituída por uma nova expressão musical centrada num estilo homofónico e de canções acompanhadas por acordes rasgados, mais adequados às características da guitarra; vários manuscritos de finais do século XVI que têm vindo a lume apontam, no entanto, para uma transição entre as práticas associadas aos dois instrumentos menos abrupta do que até recentemente se julgava; cf. *Ibid.* (pp. 446-448).

<sup>22</sup> Cf. GRIFFITHS, John (1999) *Ob.cit.* (p. 882).

profana do século XVI – o vilancico e o romance<sup>23</sup>. Além destas, “entre as muitas outras formas que constituem o rico e variado repertório para voz solista com acompanhamento de vihuela encontram-se arranjos de madrigais, sonetos italianos, *chansons* (de Verdelot e outros), composições sobre *coplas* de Boscán e Garcilaso e poemas de Petrarca, e *ensaladas*.<sup>24</sup>”

As evidências apontam, então, para uma prática musical extremamente diversificada, não só ao nível de formas e géneros que foi abarcando, mas também, por decorrência directa, no que respeita às circunstâncias concretas a que se destinava – que podiam ir do simples sarau informal até à performance profissional em ambiente de corte<sup>25</sup> – e aos estratos sócio-económicos que abrangia, desde o músico profissional, altamente considerado e remunerado pelo seu trabalho, até ao burguês amador, para quem a música era apenas mais uma forma de se acercar do modelo cortesão da sociedade<sup>26</sup>. Os autores dos sete livros que constituem o grosso do repertório vihuelístico (vd. cap. 5.2, abaixo) são, eles próprios, exemplo desta diversidade: apenas três eram músicos profissionais – Narváez, Valderrábano e Fuenllana; Milán pertencia à nobreza, Mudarra era clérigo, enquanto Pisador e Daza eram músicos amadores da classe média burguesa<sup>27</sup>.

## 5.2 – Fontes e repertório

Numa primeira abordagem ao repertório para vihuela, salta à vista o enorme fosso entre, por um lado, as profusas alusões a tangedores virtuosos, de reconhecido engenho, e expressivas descrições literárias e representações iconográficas, que fazem ressaltar uma quase ubiquidade do instrumento na Península Ibérica do século XVI<sup>28</sup>, e, por outro lado, uma

---

<sup>23</sup> Vd. POULTON, Diana; ALCALDE, Antonio Corona (2001) *Ob.cit.* vol. Para uma concisa abordagem das formas vocais profanas em voga na Península Ibérica quinhentista, vd. RUBIO, Samuel (2006) *Historia de la música española: desde el «ars nova» hasta 1600*. (“Historia de la música española, 2”). 5ª ed. Madrid: Alianza Editorial. (pp. 89-96).

<sup>24</sup> POULTON, Diana; ALCALDE, Antonio Corona (2001) *Ibid.* vol. (trad. minha).

<sup>25</sup> Estas sessões musicais de corte eram, segundo Griffiths, o que mais se assemelhava ao actual concerto, quer em termos das condições acústicas, quer na dinâmica que se gerava entre o intérprete e a audiência; cf. GRIFFITHS, John (1997) *Ob.cit.* (p. 162).

<sup>26</sup> Cf. *Ibid.* (pp. 162-163).

<sup>27</sup> *Ibid.* (p. 162).

<sup>28</sup> Cf. GRIFFITHS, John (1999) *Ob.cit.* (pp. 878-881); cf. tb. RUBIO, Samuel (2006) *Ob.cit.* (pp. 219-221); MORAIS, Manuel (2006) *Ob.cit.* (pp. 395-400, 420-432).

confrangedora escassez de fontes musicais, sobretudo quando cotejada com a coetânea produção musical europeia para instrumentos de corda pulsada<sup>29</sup>.

A este respeito, Samuel Rubio sublinha o atraso de quase trinta anos do primeiro livro impresso de música para vihuela (*El maestro*, 1536) relativamente ao primeiro dos livros de *Intabulatura di lauto* (1507) saídos das oficinas de Petrucci (vd. cap. 5.4.1, abaixo); chama igualmente a atenção para a diferença enorme entre as quatro décadas ao longo das quais se assistiu à publicação dos sete livros para vihuela e os quatro anos que demoraram Scotto e Gardano a publicar mais de 22 livros de alaúde na cidade de Veneza<sup>30</sup>. Acaba, porém, por concluir que esta escassez de fontes não espelha a efectiva vivência musical da época:

“La ausencia de obras anteriores a la fecha antes citada [1536] no arguye carencia de las mismas; más bien hay que pensar en una vigencia manuscrita y en su posterior desaparición, máxime al no tener la suerte de pasar a la imprenta. De hecho son ba[s]tantes los documentos que nos recuerdan los nombres de varios tañedores, como el granadino Luis de Guzmán, Martín y Hernando de Jaén, Jacobo Salvá, Torres Barroso de Salamanca, Mateo de Aranda, Macoteca y varios más que sería prolijo traer aquí. Es indudable que ellos, y otros desconocidos, cimentaron la creación, evolución y consagración de la escuela vihuelística española, cuyos primeros, a la par que maduros, frutos podemos saborear gracias al brote inicial de una cadena de siete que verán la luz en el transcurso de cuarenta años.”<sup>31</sup>”

O caso particular de Portugal é ainda mais gritante ou, parafraseando Vieira Nery, “fantasmagórico, [...] de tal modo é dramático o contraste entre a abundância das referências documentais e literárias e a completa ausência de fontes musicais que não se destinem a instrumentos de tecla<sup>32</sup>”. Freitas Branco tece igualmente algumas considerações em torno deste fenómeno:

“Tivemos, sem dúvida, violistas notáveis, como Afonso da Silva, Pêro Vaz, Alexandre de Aguiar ou o franciscano Peixoto da Pena, que causou assombro pela

---

<sup>29</sup> A desproporção será, em termos aproximados, de cerca de 1:20; cf. ARRIAGA, Gerardo; GONZÁLEZ, Carlos; SOMOZA, Javier (2003) *Libros de música para vihuela*. (notas anexas ao CD-ROM). [S.l.]: Ópera Tres y Musica Prima. (p. 6).

<sup>30</sup> Cf. RUBIO, Samuel (2006) *Ob.cit.* (pp. 235-236).

<sup>31</sup> *Ibid.* (p. 221).

<sup>32</sup> NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de (1991) *História da Música* (“Sínteses da Cultura Portuguesa”). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (p. 41).

sua técnica na corte do imperador Carlos V, Domingos Madeira (m. 1589), violista dos reis D. Sebastião e D. Henrique, e Luís de Vitória, violista do infante D. Luís. Nos *Ditos portugueses dignos de memória*, este último é referido como «excelente tangedor de viola, o qual compôs um credo e tangeu-o e cantou-o ao infante, a quem pareceu tão bem que lhe fez por isso mercê». Noutro passo, o autor anónimo reforça o elogio, afirmando que Luís de Vitória «no seu tempo foi único tangedor de viola». Infelizmente, não se conhecem hoje quaisquer obras destes compositores.<sup>33</sup>

Uma das justificações mais frequentemente aventadas para esta discrepância entre fontes directas e indirectas de música para vihuela prende-se com a própria natureza do repertório instrumental quinhentista, ainda fortemente entrelaçado com o repertório vocal (vd. cap. 5.1, acima). Neste sentido, seria muitas vezes dispensável a elaboração de partituras especificamente instrumentais; caso contrário, cada tangedor se encarregaria dos arranjos e transcrições para uso próprio<sup>34</sup>. Além deste factor, também a forte natureza improvisatória da performance vihuelística justificará, por definição e inerência, a escassez de música escrita expressamente para vihuela<sup>35</sup>.

Em todo o caso, o repertório vihuelístico que resistiu até à actualidade permite ter uma noção suficientemente clara do enquadramento e da penetração da prática vihuelística no ambiente musical ibérico do século XVI. Além de dois manuscritos e algumas fontes fragmentárias<sup>36</sup>, o núcleo principal deste repertório é constituído por sete livros<sup>37</sup>, impressos entre 1536 e 1576, da autoria de sete dos mais afamados vihuelistas da época:

1. Luis Milán (*Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, 1536);
2. Luys de Narváez (*Los seys libros del Delphín de musica de cifras para tañer Vihuela*, 1538);
3. Alonso Mudarra (*Tres libros de musica en cifras para vihuela*, 1546);
4. Enríquez de Valderrábano (*Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, 1547);
5. Diego Pisador (*Libro de musica de vihuela*, 1552);
6. Miguel de Fuenllana (*Libro de musica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*, 1554);
7. Esteban Daza (*Libro de musica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso*, 1576).

<sup>33</sup> BRANCO, João de Freitas (1995) *Ob.cit.* (pp. 116-117).

<sup>34</sup> NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de (1991) *Ob.cit.* (p. 43).

<sup>35</sup> GRIFFITHS, John (1997) *Ob.cit.* (p. 163).

<sup>36</sup> Para uma informação mais pormenorizada sobre estes documentos, vd. GRIFFITHS, John (1999) *Ob.cit.* (pp. 882-883).

<sup>37</sup> Cf. POULTON, Diana; ALCALDE, Antonio Corona (2001) “Vihuela, 3: Repertory”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 26. (pp. 608).

O forte enraizamento da performance vihuelística nos meios musicais urbanos pode ser constatado pelas elevadas tiragens de que estes livros usufruíram. Os dados contratuais referentes, p.ex., aos livros de Fuenllana e Daza indicam uma tiragem de, respectivamente, 1000 e 1500 exemplares<sup>38</sup>, valores substanciais se comparados com os 750 exemplares das *Sacrae cantiones, vulgo moteta nuncupata* (1555) de Francisco Guerrero ou as 200 cópias de *Missae, Magnificat, motecta, psalmi et alia quam plurima* (1600) de Tomás Luis de Victoria, apenas para citar dois dos mais proeminentes músicos ibéricos da época<sup>39</sup>. Os dados são ainda mais notáveis tendo em consideração que a população das cidades de Sevilha e Valladolid – em que foram impressos – não ultrapassou, ao longo do século XVI, 20.000 e 8.000 habitantes, respectivamente<sup>40</sup>, o que indicará um mais do que provável mercado ou público-alvo de âmbito nacional ou mesmo internacional<sup>41</sup>.

No seu conjunto, os sete livros impressos contêm quase sete centenas de obras<sup>42</sup>, escritas em tablatura<sup>43</sup> italiana (com excepção de *El maestro*, em que é utilizada a tablatura espanhola)<sup>44</sup>, e são “dominados por motetes e movimentos de missas [...] e canções indígenas espanholas e portuguesas, tais como romances, vilancicos e sonetos.”<sup>45</sup> Com efeito, a despeito da diversidade de origens e ambientes dos autores (vd. cap. 5.1, acima), todos eles contribuíram de forma considerável para a produção musical para voz e vihuela: de um total de 692 obras que compõem os livros supracitados, 357 são para esta formação, o que ascende a uma percentagem superior a 51,6% ou, por outras palavras, equivale a dizer que mais de

<sup>38</sup> Vd. GRIFFITHS, John (2004) *Ob.cit.* (p. 425).

<sup>39</sup> Sobre F. Guerrero, vd. STEVENSON, Robert (2001) “Guerrero, Francisco (i)”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 10. (pp. 500-503); sobre T. L. de Victoria, vd. STEVENSON, Robert (2001) “Victoria, Tomás Luis de”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 26. (pp. 531-537).

<sup>40</sup> Vd. GRIFFITHS, John (2006) *Ob.cit.* (pp. 191-192).

<sup>41</sup> *Ibid.* (p. 192).

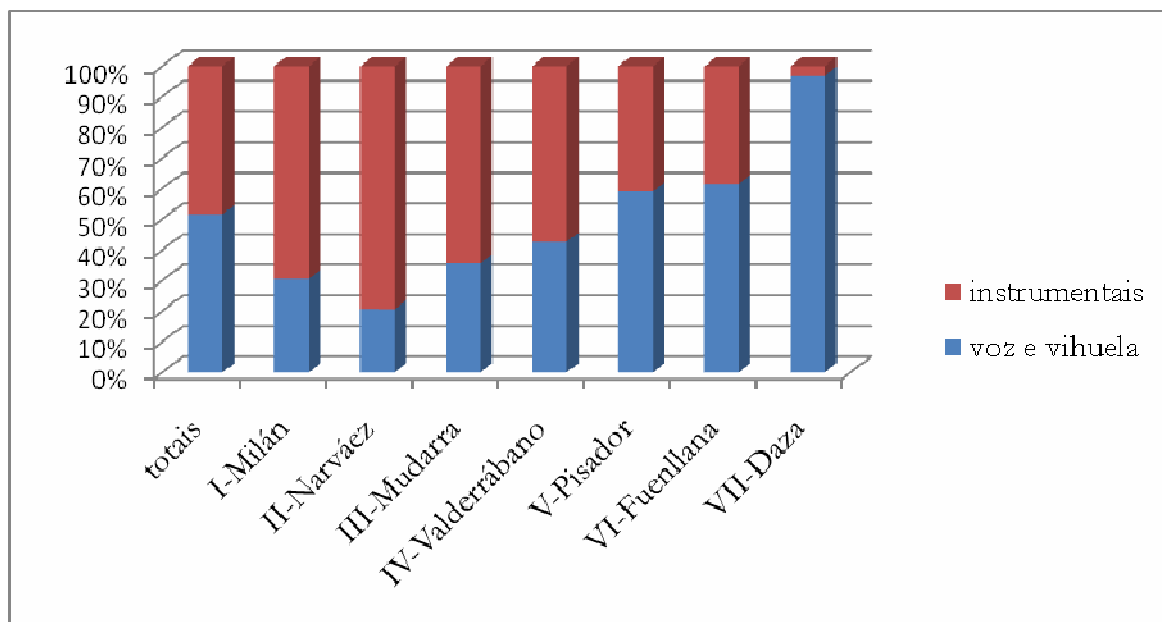
<sup>42</sup> Vd. Anexo 1.2 – Quadro resumo do repertório dos sete livros impressos (1536-1576).

<sup>43</sup> A tablatura corresponde a qualquer sistema de “notação musical que utiliza letras, algarismos ou diagramas para especificar alturas em termos da técnica de execução de determinado instrumento (p.ex., que cordas pisar em que trastos, que teclas premir, que buracos tapar) ao invés de abstractamente, como na notação Ocidental mais convencional, em partitura”. Vd. RANDEL, Don Michael (ed.) (1986) *The New Harvard Dictionary of Music*. London: Harvard University Press. (p. 829). (trad. minha).

<sup>44</sup> As tablaturas italiana e espanhola reportam-se a duas modalidades de um mesmo tipo de escrita musical, com recurso a cifras, para instrumentos de corda dedilhada da família do alaúde, cujo princípio básico consiste em fornecer instruções de execução muito claras e directas, privilegiando a colocação dos dedos da mão esquerda; neste sentido, são representadas horizontalmente as várias ordens do instrumento e os pontos onde devem ser pisadas pelos referidos dedos em performance; a única distinção entre a modalidade italiana e a espanhola prende-se com a disposição gráfica das ordens: na tablatura italiana, a ordem representada mais abaixo corresponde à mais aguda do instrumento, invertendo-se a lógica na tablatura espanhola. Cf. DART, Thurston; MOREHEN, John; RASTALL, Richard (2001) “Tablature, 3: Lute”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 24. (pp. 909-911).

<sup>45</sup> NESS, Arthur J.; KOLCZYNSKI, C. A. (2001) “Sources of lute music, 5: Vihuela sources, 1536-76”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 24. (pp. 49-51).

metade do repertório em causa foi idealizado para voz e vihuela<sup>46</sup>. No quadro seguinte é visível a parcela de cada livro que os respectivos autores dedicaram ao repertório para voz e vihuela:



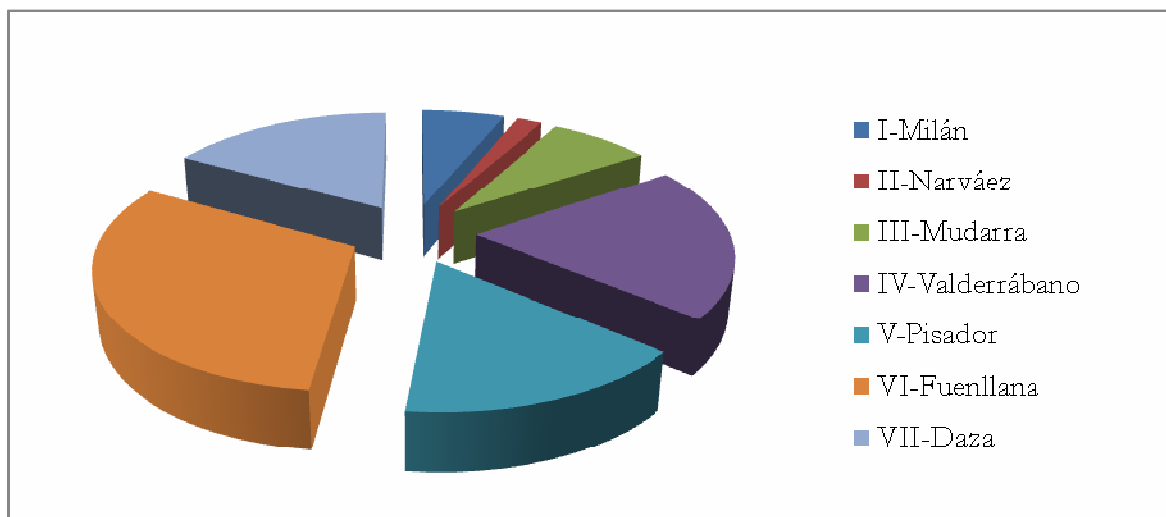
Quadro 1 – relação entre obras instrumentais e peças para voz e vihuela nos sete livros impressos (1536-1576)

É possível observar que, dos sete vihuelistas em causa, o que menor parcela do seu livro dedicou a este agrupamento foi Narváez – com 7 obras num total de 34, i.e., cerca de 20,6% –, encontrando-se no extremo oposto Esteban Daza que, num total de 62 peças, apenas dedicou 2 em exclusivo à vihuela; a obra para voz e vihuela corresponde, desta forma, a quase 97% de *El Parnasso*. Luys de Narváez é também o vihuelista com menor peso, em termos relativos, no cômputo do repertório impresso para voz e vihuela: as suas 7 peças correspondem apenas a cerca de 2% do total. Por seu turno, Miguel de Fuenllana é responsável por quase um terço deste repertório – mais precisamente 31,4% – através do seu contributo de 112 peças<sup>47</sup>. O quadro seguinte ilustra esta distribuição pelos sete livros:

<sup>46</sup> Vd. Anexo 1.2 – *Ibid.*

<sup>47</sup> Vd. *Ibid.*





**Quadro 2 – contributo relativo dos sete tratadistas para o repertório impresso para voz e vihuela**

Devem ser referidos dois outros livros de música instrumental impressos na Península Ibérica durante o século XVI, da responsabilidade de Luis Venegas de Henestrosa (*Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano, y canto d'organo, y algunos avisos para contrapunto*, 1557) e Antonio de Cabezón (*Obras de música para tecla arpa y vihuela ... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón su hijo*, 1578)<sup>48</sup>. Estes livros, que constituem duas das principais fontes de música ibérica quinhentista para instrumentos de tecla, apregoam claramente a sua adequação para uma execução vihuelística. No entanto, Griffiths sustenta que essa adequação, apesar de possível, está longe de se verificar na prática em termos satisfatórios<sup>49</sup>. Para Gerardo Arriaga, a referência à vihuela poderá ter constituído, nestes dois casos, uma espécie de manobra de marketing, numa tentativa de tirar partido da popularidade do instrumento<sup>50</sup>. Ambas as coleções contêm várias obras destinadas a uma execução vocal e instrumental<sup>51</sup>.

Além destas fontes, não pode de modo algum ser negligenciada a *Declaracion de instrumentos musicales*, tratado de 1555 da autoria do teórico e compositor Juan Bermudo e uma das obras fundamentais para a caracterização da vida musical ibérica de meados do século

<sup>48</sup> Cf. CALDWELL, John (2001) "Sources of keyboard music to 1660, 2, v: Principal individual sources: Spain and Portugal", in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 24. (pp. 35-36).

<sup>49</sup> Cf. GRIFFITHS, John (2006) *Ob.cit.* (p. 187).

<sup>50</sup> Apesar de aventar esta hipótese, Arriaga é cauteloso ao abordar o assunto, apelando à necessidade de se aprofundar o conhecimento do papel da vihuela nestes documentos antes de se poder tirar conclusões mais definitivas; cf. ARRIAGA, Gerardo; GONZÁLEZ, Carlos; SOMOZA, Javier (2003) *Ob.cit.* (p. 7).

<sup>51</sup> Vd. HENESTROSA, Luis Venegas de (1557) *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*. Alcalá de Henares: Joan de Brocar; CABEZÓN, Antonio de (1578) *Obras de música para tecla arpa y vihuela*. Madrid: Francisco Sanchez.

XVI. De acordo com Charles Jacobs, o conteúdo dos 142 fólhos ao longo dos quais se espalhavam os cinco livros que compõem a *Declaracion*<sup>52</sup> “es de tal envergadura que, estando lleno de riquezas, hay que leerlo sacando lo provechoso como si fuese una mina de grandes riquezas: esto no es una hipérbole.”<sup>53</sup> Apesar dos frequentes exemplos musicais e das 15 composições completas que o tratado contém<sup>54</sup>, o seu maior contributo, pelo qual permanece “a mais abrangente e acessível fonte de teoria musical da Espanha do século XVI<sup>55</sup>” terá sido a ponte que conseguiu criar entre os mais variados aspectos teóricos e a efectiva prática musical com uma clareza e um grau de cientificidade sem precedentes<sup>56</sup>. Ascende a um total de 20 fólhos a parcela do *Libro quarto* dedicada à vihuela, nos quais Bermudo aborda assuntos tão díspares como os vários tipos de vihuelas ou as diferentes maneiras de cifrar, sem esquecer um sem-número de advertências aos tangedores<sup>57</sup>.

### 5.3 – Prática performativa

Em face do que foi atrás discutido relativamente à performance de repertório histórico (vd. cap. 2, acima) e à luz do enquadramento da obra para voz e vihuela que foi sendo exposto nas páginas precedentes, impõe-se, neste momento, uma abordagem aos diversos indícios, advertências, instruções e demais indicações de natureza mais ou menos prescritiva contidas nas fontes de maior relevo e cuja observância poderá resultar numa performance musical mais completa e gratificante para a audiência e para os intérpretes. Como sintetiza John Griffiths:

“Uma compreensão do contexto desenvolve uma imagem do mundo cultural e intelectual dos praticantes originais, enquanto questões mais detalhadas de estilo

---

<sup>52</sup> A estrutura da *Declaracion de instrumentos musicales* está organizada em cinco livros nos quais se trata, sucessivamente: (1) *las alabanzas dela Musica practica, y theorica*; (2) *los primeros rudimentos, y elementos dela Musica para los que han de saber cantar todo canto, y tañer instrumentos musicales*; (3) *el modo de saber cantar profunda y ciertamente assi canto llano, como de organo*; (4) *el modo de tañer profundissima y ciertamente todo genero de instrumentos de tecla y cuerda*; (5) *las propiedades y efectos de los modos, arte de componer canto llano, de bechar contrapunto, y componer canto de organo*; vd. BERMUDO, Juan (1555) *Declaracion de instrumentos musicales*. Ossuna: Juan de Leon. (ff. 1r, 20v, 31r, 60r, 121r).

<sup>53</sup> JACOBS, Charles (1999) “Bermudo, Juan”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Ob.cit.* vol. 2. (p. 398).

<sup>54</sup> *Ibid.* (p. 398).

<sup>55</sup> FREIS, Wolfgang; BLACKBURN, Bonnie J. (2001) “Bermudo, Juan”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 3. (pp. 422-423). (trad. minha).

<sup>56</sup> Cf. *Ibid.* (pp. 422-423).

<sup>57</sup> BERMUDO, Juan (1555) *Ob.cit.* (ff. 90v-110r).

musical e técnica instrumental, respectivamente, delineiam os objectivos artísticos da prática performativa e estratégias para a sua implementação.<sup>58</sup>”

Qualquer abordagem deste tipo deverá, no entanto, ter sempre em consideração que, por vezes, a pertinência do que fica explicitamente lavrado na mais variada documentação de índole histórica é mais reduzida do que a da informação que a partir dela se pode inferir de forma implícita. Por outras palavras, Leeman Perkins esclarece que “apesar de não se poder esperar das fontes dos séculos XV e XVI o tipo de detalhe que caracteriza uma moderna partitura de orquestra, elas ainda proporcionam a única base sólida que possuímos para uma história dos estilos e géneros musicais do período. E elas frequentemente revelam também, através de um escrutínio próximo e consciencioso, muita informação sobre os contextos sociais em que a música foi concebida, divulgada e interpretada.<sup>59</sup>”

Os vários livros supracitados são, do ponto de vista das indicações performativas neles contidas, marcados por uma grande riqueza e variedade<sup>60</sup> – provavelmente como consequência do intento didáctico que apregoam (vd. cap. 5.4.2, abaixo). Estas indicações, além de abordarem profusamente questões de prática interpretativa e de técnica vihuelística e vocal, não descutam diversos aspectos relacionados com questões estilísticas e de bom gosto musical. O discurso de Juan Bermudo é, a este nível, particularmente isento de rodeios, como fica evidente ao advertir que “el redoble<sup>61</sup> es como cantor que hace de garganta<sup>62</sup>: lo qual si no es bueno, tan mal parece lo uno, como lo otro<sup>63</sup>”, ou quando repudia o recurso à glosa<sup>64</sup> em intabulações de música de outros compositores<sup>65</sup>:

<sup>58</sup> GRIFFITHS, John (1997) *Ob.cit.* (p. 158). (trad. minha).

<sup>59</sup> PERKINS, Leeman L. (1999) *Music in the Age of the Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company, Inc. (p. 177). (trad. minha).

<sup>60</sup> Cf. POULTON, Diana; ALCALDE, Antonio Corona (2001) “Vihuela, 2: Technique and performing practice”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 26. (pp. 607-608).

<sup>61</sup> O termo *redoble* correspondia a um tipo de ornamentação que tanto se podia identificar com a *disminución* – no caso da vihuela – como com o *quebro*, ou trilo – nos instrumentos de tecla; vd. JAMBOU, Louis (2001) “Ornaments, 2: Spain, 1500-1800”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 18. (pp. 709-710). O 2º capítulo do *Libro quarto* da *Declaracion* é dedicado a este ornamento; vd. BERMUDO, Juan (1555) *Ob.cit.* (ff. 60v-62v).

<sup>62</sup> A expressão *hacer de garganta* ou *hacer garganta* designava um tipo de ornamentação exclusivamente vocal que corresponderia ao instrumental *redoble*; cf. GÁSSER, Luis (1996) *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*. Indianapolis: Indiana University Press. (p. 96).

<sup>63</sup> BERMUDO, Juan (1555) *Ob.cit.* (f. 85r).

<sup>64</sup> O termo *glosa* podia ser aplicado com o sentido de mera ornamentação ou de variações sobre um dado tema ou motivo musical; cf. SAGE, Jack; FRIEDMANN, Susana (2001) “Glosa”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 10. (p. 22).

<sup>65</sup> Também Fuenllana critica esta prática: vd. FUENLLANA, Miguel de (1554) *Ob.cit.* (f. 5r).

“No se yo como puede escapar un tañedor (poniendo obras de excelentes hombres) de mal criado, ygnorante, y atrevido: si las glosa. [...] Si el tañedor fuere sufficiente para hechar glosas, por que es buen componedor: no las ponga en obras de otros. Haga Musica de su caudal, quite, y ponga quantos puntos quisiere: como en cosa de su casa.<sup>66</sup>”

Quanto às instruções de performance propriamente ditas, é de sublinhar o cuidado com que os vihuelistas abordam a questão do andamento das peças que apresentam nos seus livros. *El Maestro* contém mesmo as mais antigas indicações expressas de andamento de que há conhecimento na música Ocidental<sup>67</sup>. Ao longo de toda a obra, Milán vai prefaciando cada peça com esclarecedoras expressões como “quanto mas se tañera con el compas apressurado mejor parecera<sup>68</sup>”, “el cantor ha de cantar llano y la vihuela ha de yr apriessa<sup>69</sup>” ou “el cantor puede hazer garganta y la vihuela ha de yr muy a espacio<sup>70</sup>”. Nos restantes livros, esta preocupação com o andamento tanto pode ser manifestada em termos de indicações verbais (p.ex., “a se de tañer de espacio<sup>71</sup>”), como através da adopção de símbolos específicos para identificar diferentes andamentos<sup>72</sup>. A este propósito, a atitude de Fuenllana é, talvez, a mais prudente:

“En lo que toca al compas con que estas obras se han de tañer, solo quiero dezir, que cada uno se deve conformar con la dispusicion de sus manos, y dificultad de la obra, pues el que las tuviere con ellas se tiene la licencia pa tañer con mas libertad y destreza, qualquiera obra, aunque tenga dificultad. Y el que no tuviere tanta soltura de manos deve tañer con compas reposado, en especial a los principios, hasta tener conocimiento de la obra que tañe por usar de limpieza en lo que tañere, y guardar la verdad de la compostura.<sup>73</sup>”

---

<sup>66</sup> BERMUDO, Juan (1555) *Ob.cit.* (ff. 84v-85r).

<sup>67</sup> Vd. GRIFFITHS, John (1999) “Milán, Luís”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Ob.cit.* vol. 7. (p. 565).

<sup>68</sup> MILÁN, Luís (1536) *Ob.cit.* (f. C3r).

<sup>69</sup> *Ibid.* (f. H1v).

<sup>70</sup> *Ibid.* (f. Q1v).

<sup>71</sup> PISADOR, Diego (1552) *Ob.cit.* (f. 7v).

<sup>72</sup> Vd. MUDARRA, Alonso (1546) *Ob.cit.* (f. A2v); cf. GRIFFITHS, John (1999) “Vihuela, I: España”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Ob.cit.* vol. 10. (p. 881).

<sup>73</sup> FUENLLANA, Miguel de (1554) *Ob.cit.* (f. 5r).

Esta atitude de grande pragmatismo, em que as mais diversas instruções dos tratadistas se revestem de uma natureza muito mais pedagógica do que normativa, é, na sua essência, característica da prática musical da época, sendo discernível na generalidade dos parâmetros performativos. Neste sentido, seria anacrónica qualquer tentativa de padronização ou fixação de regras que procurassem uniformizar ou disciplinar, p.ex., a ornamentação, ou a formação requerida para executar uma determinada obra musical: no contexto dos ornamentos, escreveu Bermudo a propósito da melhor forma de executar *redobles* que “son tantos los casos particulares [...], que no caen debaxo de reglas determinadas<sup>74</sup>”; relativamente às formações supostamente mais adequadas para uma dada peça, afirma Griffiths que “os vihuelistas evidentemente interpretavam intabulações em configurações flexíveis: como peças solísticas; com uma ou mais vozes cantadas; ou possivelmente em conjunto com outros instrumentos.<sup>75</sup>”

A mesma flexibilidade seria decerto aplicada à globalidade do repertório disponível, inclusivamente no que concerne à performance vocal: é ainda John Griffiths a constatar que “não é demonstrada no repertório qualquer preferência por uma tipologia vocal particular, e podem ser encontradas intabulações exibindo qualquer uma das vozes – soprano, alto, tenor ou baixo – em cifras vermelhas ou por meio de *puntillos*.<sup>76</sup>”

## 5.4 – As intabulações de polifonia

### 5.4.1 – Considerações gerais

Howard Mayer Brown define intabulação como “um arranjo para teclado, alaúde ou outro instrumento de corda pulsada de uma composição vocal<sup>77</sup>”, enquanto para John Griffiths é o “termo moderno aplicado à música instrumental do século XVI para designar os arranjos instrumentais de obras de polifonia vocal<sup>78</sup>”. Maria Isabel Faria e Maria da Graça Pericão atêm-se ao vocábulo italiano – *intavolatura* –, que definem como “termo quinhentista

<sup>74</sup> BERMUDO, Juan (1555) *Ob.cit.* (f. 61r).

<sup>75</sup> GRIFFITHS, John (1997) *Ob.cit.* (p. 166). (trad. minha).

<sup>76</sup> *Ibid.* (p. 166).

<sup>77</sup> BROWN, Howard Mayer (2001) “Intabulation”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 12. (pp. 473-474).

<sup>78</sup> GRIFFITHS, John (1999) “Intabulación”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. vol. 6. (pp. 437-438).

relativo à notação musical para arranjo de melodias para instrumentos de tecla ou cordas<sup>79</sup>”. Pode-se inferir a partir destas definições que, na prática, o acto de intabular corresponde à transcrição ou adaptação de peças do repertório polifónico (tendencialmente idealizadas para uma performance vocal), por forma a permitir ou facilitar a sua execução instrumental.

A emancipação da música instrumental que o século XVI testemunhou decorreu de modo gradual e de certa forma lento<sup>80</sup> (vd. cap. 5.1, acima). De facto, apesar de este século e o precedente terem assistido a um processo de definição e codificação dos géneros instrumentais<sup>81</sup>, o corpus central do repertório para instrumentos continuava, ainda, a ser constituído por adaptações de música vocal<sup>82</sup>, frequentemente materializadas através do método da intabulação. Esta prática, cujas fontes manuscritas mais antigas para instrumentos de tecla remontam a meados do século XIV<sup>83</sup>, só veio a conhecer um desenvolvimento paralelo nos instrumentos de corda pulsada, da família do alaúde, cerca de 100 anos mais tarde. Operou-se, por esta altura, uma transformação ao nível da performance engendrada pelo avanço verificado na técnica da mão direita relativa à pulsão das cordas, que consistiu na substituição do plectro (limitador da execução a uma única linha melódica<sup>84</sup>) pelos dedos. Abria-se, desta forma, a possibilidade de interpretação de música polifónica por um único instrumentista, elevando esta família de instrumentos à categoria de “perfeitos”<sup>85</sup>.

Esta transformação levou a um forte incremento da disseminação do alaúde por toda a Europa Central e Ocidental, que chegou mesmo a suplantá-lo, em grau de popularidade e em

---

<sup>79</sup> FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça (2008) *Dicionário do Livro: da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Edições Almedina, S.A. (p. 679).

<sup>80</sup> A autonomização da música instrumental só se concretizou plenamente no século seguinte, sendo mesmo apontada como uma das principais inovações musicais da centúria de 1600; cf. BROWN, Howard Mayer; WALLS, Peter (2001) “Performing Practice, I, 5: Western: 1600-1750”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 19. (pp. 363-371).

<sup>81</sup> PERKINS, Leeman L. (1999) *Ob.cit.* (p. 776).

<sup>82</sup> BROWN, Howard Mayer (1976) *Music in the Renaissance*. (“Prentice-Hall History of Music Series”). New Jersey: Prentice-Hall, Inc. (p. 261).

<sup>83</sup> O Codex Robertsbridge (Londres, British Library, Add. 28550), compilado por volta de 1360, contém dois fólios com intabulações para instrumento de tecla (ff. 43 e 44), incluindo três arranjos de motetes, dois dos quais extraídos do *Roman de Fauvel*; vd. CALDWELL, John (2001) “Sources of keyboard music to 1660, 2, vi: Principal individual sources: The British Isles”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 24. (pp. 36-39).

<sup>84</sup> Cf. IVANOFF, Vladimir (1997) “An invitation to the fifteenth-century plectrum lute: the Pesaro Manuscript”, in COELHO, Victor Anand (ed.) *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*. (“Cambridge Studies in Performance Practice”). Cambridge: Cambridge University Press. (p. 1).

<sup>85</sup> O conceito de “instrumento perfeito” enquanto instrumento que, mais do que uma linha melódica, permite a execução de acordes e de polifonia foi aplicado pelo veneziano Angelo Gardane no título do livro de madrigais que publicou em 1577 (*Tutti i madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci, spartiti et accomodati per sonar d'ogni sorte d'instrumento perfetto*); cf. LAWRENCE-KING, Andrew (1997) “‘Perfect’ instruments”, in KNIGHTON, Tess; FALLOWS, David (eds.) *Ob.cit.* (p. 354).

quantidade de repertório, os instrumentos de tecla<sup>86</sup>. Em simultâneo, impulsionou o desenvolvimento de um sistema de intabulação apropriado ao instrumento<sup>87</sup>, cuja rápida propagação assentou nos coetâneos desenvolvimentos ocorridos na imprensa<sup>88</sup> (vd. cap. 3.2, acima).

Após as primeiras edições conhecidas de música impressa especificamente para alaúde, por Ottaviano Petrucci (vd. cap. 3.2, acima), entre 1507 e 1511<sup>89</sup>, os dois séculos que se seguiram assistiram a uma cadência constante de publicações, tendo chegado aos dias de hoje um considerável volume de 360 títulos, que abrangem desde obras didáticas de iniciação ao instrumento até às peças apenas ao alcance dos mais virtuosos<sup>90</sup>. Do mesmo período resistiram igualmente cerca de 500 manuscritos, coligidos por membros dos mais variados estratos sociais, grupos profissionais ou faixas etárias<sup>91</sup>, facto que ilustra de modo inequívoco a considerável divulgação e transversalidade da prática alaudística.

Na generalidade destes volumes, a par da abordagem e do aproveitamento das mais diversas características idiomáticas do instrumento, verifica-se que a matriz da música vocal é uma referência incontornável, constituindo as intabulações de polifonia uma parcela muito considerável do repertório<sup>92</sup>. As afirmações de Hopkinson Smith são, a este respeito, esclarecedoras:

---

<sup>86</sup> Vd. HENRIQUE, Luís (1999) *Instrumentos Musicais*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (p. 146); vd. tb. NESS, Arthur J.; KOLCZYNSKI, C. A. (2001) “Sources of lute music, 1: Introduction”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 24. (pp. 39-40).

<sup>87</sup> Vd. NESS, Arthur J.; KOLCZYNSKI, C. A. (2001) *Ibid.* A mais antiga tablatura de alaúde conhecida, o Königstein Liederbuch (Berlim, Staatsbibliothek: Preussischer Kulturbesitz: germ.qu.719, fasc.4 (ff. 103–85)), é de origem germânica e data da década de 1460; vd. NESS, Arthur J.; KOLCZYNSKI, C. A. (2001) “Sources of lute music, 3: Central european sources to c1650”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 24. (pp. 44-48).

<sup>88</sup> Cf. GRIFFITHS, John (2006) “Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain”, in FENLON, Iain; KNIGHTON, Tess (eds.) *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. (“De Musica, 11”). Kassel: Edition Reichenberger. (p. 181).

<sup>89</sup> Vd. NESS, Arthur J.; KOLCZYNSKI, C. A. (2001) “Sources of lute music, 2: Italian sources to c1680”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 24. (pp. 40-44). Estas publicações, que incluem instruções rudimentares de execução alaudística e de leitura musical a partir de tablaturas, constam de duas colecções editadas por Francesco Spinacino (*Intabolatura de lauto I* (1507) e *Intabolatura de lauto II* (1507)), uma por Gian Maria Alemanni (*Intabolatura de lauto III* (1508)) e outra por Joan Ambrosio Dalza (*Intabolatura de lauto IV* (1508)), bem como as duas únicas obras conhecidas de Franciscus Bossinensis: duas colecções de frotolas para voz e alaúde adaptadas a partir de composições polifónicas de Bartolomeu Tromboncino, Marchetto Cara e Michele Pesenti (*Tenori e contrabassi I* (1509) e *Tenori e contrabassi II* (1511)); cf. BOORMAN, Stanley (2001) “Petrucci, Ottaviano (dei)”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 19. (pp. 518-521).

<sup>90</sup> NESS, Arthur J.; KOLCZYNSKI, C. A. (2001) “Sources of lute music, 1: Introduction”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 24. (pp. 39-40).

<sup>91</sup> *Ibid.*

<sup>92</sup> Cf. NESS, Arthur J.; KOLCZYNSKI, C. A. (2001) “Sources of lute music”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 24. (pp. 39-63).

“Quase toda a música instrumental é concebida com as capacidades particulares de um instrumento específico em mente. Algumas ideias musicais parecem ter nascido num instrumento, enquanto outras são claramente trazidas de outro lado. Elementos de polifonia vocal foram utilizados na música de alaúde desde o princípio, e foram tão bem assimilados que o ideal vocal permaneceu uma parte essencial da linguagem do instrumento ao longo do Renascimento. Elementos do estilo vocal representaram mesmo as unidades estruturantes da técnica alaudística.”<sup>93</sup>

#### 5.4.2 – A prática da intabulação na Península Ibérica

Ao nível da prática instrumental, a realidade peninsular não manifestava grandes divergências relativamente ao resto da Europa. Os desenvolvimentos ao nível das intabulações fizeram-se igualmente sentir de forma intensa, como atesta o facto de cerca de metade das 957 obras conservadas no conjunto dos livros de música instrumental impressos em Espanha ao longo do século XVI serem precisamente intabulações de polifonia vocal<sup>94</sup>. No caso particular da vihuela, que assumiu aqui o lugar primacial enquanto instrumento musical doméstico (ocupado, na generalidade das nações europeias, pelo alaúde (vd. cap. 5.1, acima)), o peso relativo da polifonia intabulada é ainda mais acentuado, ascendendo a mais de dois terços do total do repertório conservado<sup>95</sup> (vd. cap. 5.2, acima). Estes números, cujo âmbito está naturalmente circunscrito a uma perspectiva muito limitada e parcelar da actividade musical da época – aquela que ficou perenizada em suporte físico por intermédio da escrita – demonstram que a intabulação de música polifónica não constituía um fenómeno marginal no âmbito da prática instrumental; pelo contrário, tratava-se de um procedimento habitual e bem enraizado no meio musical ibérico<sup>96</sup>.

<sup>93</sup> SMITH, Hopkinson (1997) *Ob.cit.* (pp. 135-136). (trad. minha).

<sup>94</sup> GRIFFITHS, John (1999) “Intabulación”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Ob.cit.* vol. 6. (p. 437).

<sup>95</sup> Cf. GRIFFITHS, John (1997) “The vihuela: performance practice, style and context”, in COELHO, Victor Anand (ed.) *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*. (“Cambridge Studies in Performance Practice”). Cambridge: Cambridge University Press. (p. 163). O mesmo autor alerta para a dificuldade verificada em alguns casos para distinguir entre adaptações de polifonia e composições para voz com acompanhamento; vd. GRIFFITHS, John (1999) “Vihuela, I: España”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Ob.cit.* vol. 10. (p. 882). A este respeito, é de assinalar que *El maestro* (1536), de Luis Milán (vd. cap. 5.2, acima) – exactamente o primeiro dos livros em causa – constitui a única excepção: todas as 72 obras são composições originais ou, como esclarece o próprio Milán, “qualquiera obra deste libro de qualquier tono que sea se intitula fantasia, a respecto que solo procede dela fantasia y industria del autor que la hizo”; MILÁN, Luis (1536) *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*. Valencia: Francisco Días Romano. (f. B1r).

<sup>96</sup> Cf. GRIFFITHS, John (1999) “Intabulación”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Ob.cit.* vol. 6. (p. 437).



Em termos práticos, as intabulações de música vocal respondiam primordialmente a duas ordens de motivações: lúdicas e didácticas<sup>97</sup>. No que respeita às motivações lúdicas, facilmente se depreende que o processo de intabulação permitia aos instrumentistas apropriarem-se, de uma forma relativamente simples e célere, de um repertório incomensurável, que podiam depois utilizar para auto-recreação, individualmente ou em conjunto, em sessões musicais privadas ou em apresentações públicas. Luys de Narváez é, a este respeito, particularmente explícito, ao declarar no prólogo da sua obra *Los seys libros del Delphín* (1538) que “gozaran por mi industria: los que quisieren saber tañer de cosas muy buenas en la Vihuela y para virtuoso pasa tiempo y honesto deleyte”<sup>98</sup>.

Quanto às motivações de ordem didáctica, faziam-se sentir em duas vertentes. Se, por um lado, as intabulações<sup>99</sup> aligeiravam o aturado labor de aquisição de competências técnicas e destreza mecânica ao nível da execução instrumental, por outro lado, ao abrir o leque de repertório acessível aos instrumentistas, proporcionavam-lhes o contacto directo com a melhor e mais actual música que se ia compondo por toda a Europa. Desta forma, adquiriam e aprofundavam os conhecimentos necessários à sua formação musical, indispensáveis para a criação das suas próprias obras.

Griffiths constata que, de uma forma explícita ou apenas implícita, a generalidade dos livros impressos supracitados manifestavam uma intenção didáctica, ainda que, com grande probabilidade, por razões meramente convencionais<sup>100</sup>. De facto, logo em 1536, Luis Milán escolheu para a sua obra o inequívoco título *El maestro* – o mestre –, cuja intenção declarou ser “mostrar musica de vihuela de mano a un principiante que nunca huviesse tañido: y tener aquella horden con el/como tiene un maestro con un discipulo.”<sup>101</sup>

Em Junho do mesmo ano, D. João III de Portugal concedeu a Gonzalo de Baena uma licença para imprimir “hua obra e arte pera tanger”<sup>102</sup>, o que apenas veio a acontecer em 1540 (vd. cap. 5.2, acima). Para Tess Knighton, os objectivos didácticos desta obra são claros: o seu conteúdo, que, segundo o próprio autor, pretende tornar acessíveis, através do recurso à

---

<sup>97</sup> Cf. *Ibid.* (p. 437).

<sup>98</sup> NARVÁEZ, Luys de (1538) *Los seys libros del Delphín de musica de cifras para tañer Vihuela*. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba. (f. A2r).

<sup>99</sup> Ou a música cifrada, como na época eram denominadas as intabulações; vd. GRIFFITHS, John (1999) *Ibid.* (p. 437).

<sup>100</sup> GRIFFITHS, John (2006) “Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain”, in FENLON, Iain; KNIGHTON, Tess (eds.) *Ob.cit.* (p. 182).

<sup>101</sup> MILÁN, Luis (1536) *Ob.cit.* (f. A3v).

<sup>102</sup> Vd. KNIGHTON, Tess (1996) “A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena’s *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, Lisbon, 1540): a preliminary report”, in *Plain-song and Medieval Music*. vol. 5 (1) (p. 82).

intabulação, diversas obras de grandes compositores Franco-Flamengos e Ibéricos de finais do século XV e inícios do século XVI<sup>103</sup>, como Ockeghem, Josquin, Escobar ou Morales, está organizado por ordem crescente de número de vozes<sup>104</sup>, sendo o sistema de tablatura proposto por Baena perfeitamente adequado para fins didáticos, apesar de limitado, relativamente a outros sistemas contemporâneos, em aspectos como a notação do ritmo<sup>105</sup>. Além disso, o próprio título do livro – *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* – dificilmente poderia ser mais elucidativo.

Menos de uma década volvida, Enríquez de Valderrábano confidenciava no prólogo do seu *Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de Sirenas* (1547): “me atrevi a hazer esta obra, para que con mas presteza y facilidad, por la cifra, se enseñen y acrecienten los afficionados della, provando a tañer cosas grandes, medianas, y de menores quilates, cada uno conforme a su mano y habilidad.”<sup>106</sup>

Terá sido, no entanto, Juan Bermudo, através da sua *Declaracion de instrumentos musicales* (1555), quem apregoou um propósito didático de um modo mais vincado e eloquente. No *Libro quarto* da *Declaracion*, em que “se tracta el modo de tañer profundissima y ciertamente todo genero de instrumentos de tecla y cuerda”<sup>107</sup>, esse propósito é manifesto, a título de exemplo, na passagem seguinte, integrada no capítulo 46 (“Aviso para los que rigen el choro”):

“Si los musicos encontraren con algunas baxezas, y poquedades (de las muchas que ay en mis libros) crean que para otros son menester. Deudor se haze el que scrive a todos: razon es que ya hable con unos, ya con otros. Principalmente deve proveer a la mayor necesidad, que es enseñar a los que saben poco: lo qual en todos mis libros de intento he pretendido.”<sup>108</sup>

É, porém, um pouco adiante, no capítulo 71 do mesmo *Libro quarto* (“De ciertos avisos para la conclusion de cifrar”), que as propriedades didáticas da prática da intabulação de polifonia vocal para a vihuela são sublinhadas, nas duas vertentes – técnica e formativa –

<sup>103</sup> Cf. *Ibid.* (pp. 100, 106). As intenções de Baena são inequívocas: “[...] que puedan ver y aprender obras de grandes componedores. Oqueguem, Alixandre, Jusquin, Peñalosa: y dotros muchos: aquellos que nunca fueron enseñados.”; vd. BAENA, Gonzalo de (1540) *Arte novamente inventada pera aprender a tañer*. Lisboa: Germão Galharde. (f. 5v).

<sup>104</sup> Vd. KNIGHTON, Tess (2001) “Baena, Gonzalo de”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 2. (p. 463).

<sup>105</sup> Cf. KNIGHTON, Tess (1996) *Ob.cit.* (p. 102).

<sup>106</sup> VALDERRÁBANO, Enríquez de (1547) *Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid: Francisco Hernández de Córdoba. (f. A3r).

<sup>107</sup> BERMUDO, Juan (1555) *Ob.cit.* (f. 60r).

<sup>108</sup> *Ibid.* (f. 86v).

acima referidas. Aqui, Bermudo começa por prescrever aos principiantes que “La Musica que aveys de començar a cifrar: seran unos villancicos (primero duos, y despues a tres) de Musica golpeada, que communmente dan todas las bozes junctas.<sup>109</sup>” A advertência subsequente é, contudo, um espelho fiel dos intentos de Juan Bermudo:

“Quien quisiere tomar mi consejo: destas cifras no se aproveche para tañer: porque no es Musica de cudicia, y no se haga el oydo a ellas. Los villancicos golpeados no tienen tan buen fundamento en musica: que sean bastantes para edificar, y grangear buen ayre de fantasia. Pues tomense para ensayarse, o imponerse el tañedor en el arte de cifrar: que no son para mas.<sup>110</sup>”

Dois anos mais tarde, Luis Venegas de Henestrosa enaltecia as virtudes do método que expunha no seu *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela* (1557), garantindo eficácia e celeridade na demanda do domínio do instrumento:

“Y pues la vida es breve, sera cordura buscar maneras, para que en poco tiempo, se vea, y se sepa mucho (lo qual se haze por esta cifra.) Y porque hemos dicho, que para los que mas saben es mas provechosa esta cifra, no desmaye el principiante, porque le certifico que tengo experiencia de algunos, que en pocos dias tañen medianamente su fantasia, y casi de improviso esta cifra.<sup>111</sup>”

Já no ano de 1576, Esteban Daza, autor do sétimo e último dos tratados de música para vihuela – *Libro de musica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso* –, prescindiu de quaisquer alusões preambulares ao carácter didáctico da sua obra, com a seguinte justificação: “sere lo mas breve que pudiere, porque no podre dezir tanto que otros no lo ayan tratado.<sup>112</sup>” No entanto, esse carácter transparece em pormenores como a indicação “Siguen una fantasia que llevan ciertos passajes para desenvolver las manas<sup>113</sup>”, a organização interna da obra, mormente das fantasias do *primer libro*<sup>114</sup>, e o respeito fiel aos modelos nas intabulações de polifonia, transmitidos com as alterações para adaptação ao instrumento reduzidas ao

<sup>109</sup> *Ibid.* (f. 99v).

<sup>110</sup> *Ibid.* (f. 99v).

<sup>111</sup> HENESTROSA, Luis Venegas de (1557) *Ob.cit.* (f. 1r).

<sup>112</sup> DAZA, Esteban (1576) *Libro de musica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso*. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba. (f. P3r).

<sup>113</sup> *Ibid.* (f. 27r).

<sup>114</sup> Cf. *Ibid.* (f. 114v).

mínimo<sup>115</sup>. De acordo com John Griffiths, *el Parnasso*, que constitui o único repositório musical da última geração de vihuelistas<sup>116</sup> (cf. cap. 5.1, acima), além de transmitir música de elevada qualidade, deve muito do seu valor intrínseco ao facto de ser um reflexo do gosto e da prática musicais da época<sup>117</sup>.

#### 5.4.3 – As intabulações de polifonia vocal no repertório para voz e vihuela

Foi acima referido que as mais de 700 obras que compõem o repertório escrito especificamente para vihuela se encontram repartidas pelos sete livros impressos entre 1536 e 1576 e por alguns manuscritos e fragmentos avulsos, dos quais o mais antigo, de provável origem valenciana, terá sido redigido entre 1514 e 1520<sup>118</sup>, antecedendo, assim, em cerca de duas décadas o primeiro impresso (vd. cap. 5.2, acima). Ao conservarem, no total, 692 obras, aqueles sete livros são as principais fontes de repertório para vihuela e “las que mejor representan la esencia de la música vihuelística.”<sup>119</sup> Tendo sido igualmente adiantado o facto de mais de metade das 692 obras serem para voz e vihuela (mais precisamente 357 obras, o que corresponde a 51,6% do total), será agora pertinente aprofundar o papel das intabulações de polifonia no repertório destinado a este efectivo em particular.

Neste sentido, um tratamento exaustivo do conteúdo dos livros em análise<sup>120</sup> permite a obtenção do seguinte quadro:

---

<sup>115</sup> Cf. GRIFFITHS, John (1999) “Daza, Esteban”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Ob.cit.* vol. 4. (p. 415).

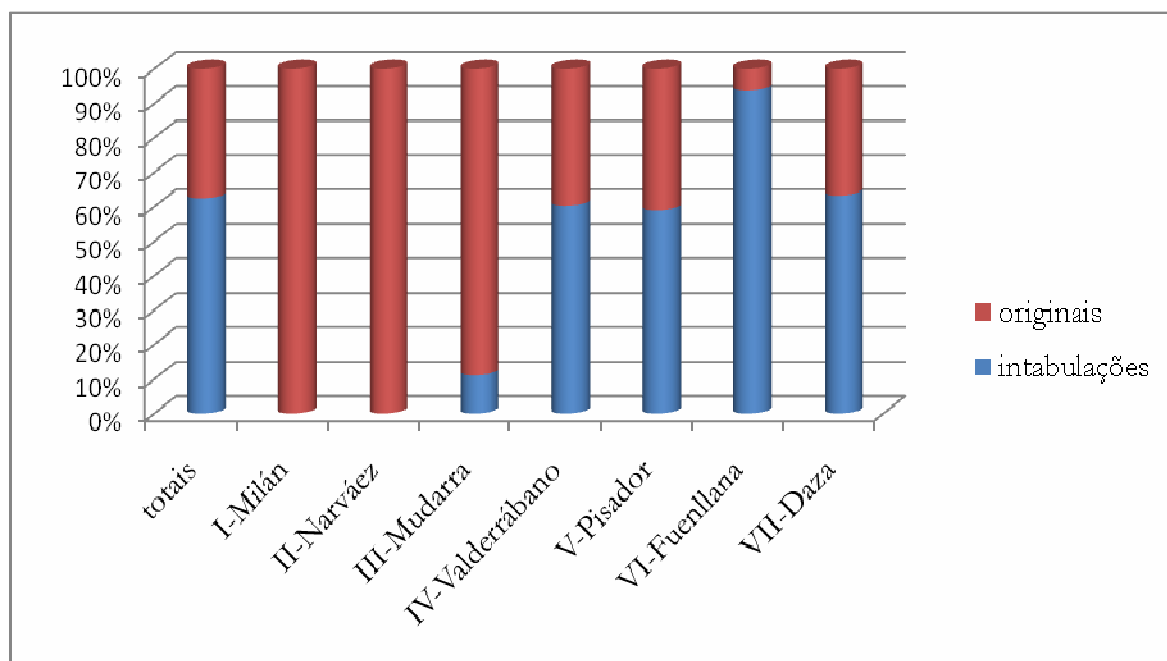
<sup>116</sup> *Ibid.* (p. 413).

<sup>117</sup> *Ibid.* (p. 415).

<sup>118</sup> Vd. GRIFFITHS, John (1999) “Vihuela, I: España”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Ob.cit.* vol. 10. (p. 882).

<sup>119</sup> ARRIAGA, Gerardo; GONZÁLEZ, Carlos; SOMOZA, Javier (2003) *Ob.cit.* (p. 8).

<sup>120</sup> Vd. Anexo 1.3 – Quadro listagem das intabulações para voz e vihuela nos sete livros impressos (1536-1576); devido à dificuldade que por vezes se verifica na identificação e distinção entre obras originais e intabulações de obras pré-existentes (vd. cap. 5.4.2, nota 95, acima), apenas foram aqui elencadas como intabulações de polifonia as que são indicadas como tal em ARRIAGA, Gerardo; GONZÁLEZ, Carlos; SOMOZA, Javier (2003) *Ibid.*, bem como nos artigos pertinentes em RODICIO, Emilio Casares (dir.) (1999) *Ob.cit.* e em SADIE, Stanley (ed.) (2001) *Ob.cit.*



**Quadro 3 – peso relativo das intabulações de polifonia na obra para voz e vihuela dos sete livros impressos (1536-1576)**

A primeira ilação evidente é que, em linha com os valores estimados para o conjunto do repertório vihuelístico<sup>121</sup> (vd. cap. 5.4.2, acima), as intabulações de polifonia constituem quase dois terços (62,5%) das obras para voz e vihuela contidas nos impressos em estudo. Este valor representa, então, um testemunho concreto do considerável peso relativo, em termos globais, das adaptações de música polifónica relativamente às composições originais dos vihuelistas. Contudo, um vislumbre dos dados respeitantes a cada um dos livros *per se* é suficiente para rapidamente esclarecer que aquela percentagem se cinge a uma mera aglutinação estatística. Na verdade, a comparação dos conteúdos dos sete livros de vihuela faz sobressair, a este nível, marcadas disparidades.

Desde logo, é possível observar um enviesamento do peso relativo das intabulações no sentido dos livros mais recentes. De facto, tanto o livro da autoria de Milán (*El maestro*, 1536) como o de Narváez (*Los seys libros del Delphín*, 1538) – ou seja, os dois primeiros – apenas apresentam, para voz e vihuela, composições dos próprios vihuelistas<sup>122</sup> (em número de 22 e de 7, respectivamente), enquanto no terceiro, redigido por Alonso Mudarra (*Tres libros de musica*, 1546), as adaptações de polifonia resumem-se a 3, num total de 27 peças para voz e vihuela.

<sup>121</sup> Vd. GRIFFITHS, John (1997) *Ob.cit.* (p. 163).

<sup>122</sup> O livro de Luis Milán apresenta a particularidade de conter exclusivamente obras originais, conforme já discutido (vd. cap. 5.4.2, nota 95, acima).

Nos quatro restantes livros, ao mesmo tempo que se foi assistindo a um forte incremento do peso, tanto relativo como absoluto, das composições para voz e vihuela em cada um deles (vd. cap. 5.2, acima), verificou-se uma acentuada queda na percentagem das que não se baseiam em modelos polifónicos prévios. Assim, nos livros de Valderrábano (*Silva de sirenas*, 1547), Pisador (*Libro de musica de vihuela*, 1552) e Daza (*el Parnasso*, 1576), os arranjos de polifonia representam cerca de 60% destas obras – respectivamente 60,3%, 58,9% e 63,3% –, enquanto no livro de Fuenllana (*Orphenica lyra*, 1554), esse valor ascende aos 93,8%, o que equivale a dizer que, de um total de 112 peças para voz e vihuela, 105 são intabulações de música vocal e apenas 7 resultaram da criatividade do tangedor.

Um dos aspectos mais relevantes das intabulações prende-se com o facto de permitirem aferir a popularidade que os compositores de polifonia granjeavam nos diversos meios musicais, bem como determinar pontos de contacto e canais de interacção privilegiados entre determinados ambientes culturais em que esses meios se inseriam. Faz todo o sentido que, ao se proporem encetar um processo de intabulação, os instrumentistas avisados elegessem como objecto preferencial dessa mesma intabulação uma obra de um compositor de nomeada e de qualidade unanimemente reconhecida. Juan Bermudo é directo e assertivo nas suas recomendações acerca da música que se deverá intabular:

“[El tañedor] busque los villancicos de Iuan vazquez que son Musica acertada, y las obras de un curioso musico que se llama Baltasar Tellez<sup>123</sup>. [...] En las missas del egregio musico Christoval de Morales hallareys mucha Musica que poner [en cifras]: con tantas, y tan buenas qualidades que yo no soy suficiente a explicarlas. [...] Entre la musica estrangera que hallareys buena para poner: no oluideys la de el gran musico Iusquin que començo la musica. Lo ultimo que aveys de poner sea la Musica del excelente Gomberth.<sup>124</sup>”

As instruções de Bermudo foram acatadas e observadas à risca pelos vihuelistas seus coetâneos: Morales, Josquin, Gombert e Vásquez são, por esta ordem, os quatro compositores

---

<sup>123</sup> Além da indicação de Bermudo, a única referência a Telles pode ser encontrada em VASCONCELLOS, Joaquim (1870) *Os músicos Portuguezes*. Porto: Imprensa Portuguesa. vol. II. (p. 199), resumindo-se à seguinte informação: “Baltazar Telles – lente de música na Universidade de Coimbra, por provisão de 2 de Novembro de 1549. É tudo o que d’elle sabemos.” Não chegou aos dias de hoje qualquer obra musical da sua autoria; Cf. GRIFFITHS, John (2003) *Tañer vihuela según Juan Bermudo*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”. (p. 9).

<sup>124</sup> BERMUDO, Juan (1555) *Ob.cit.* (f. 99v).

com maior número de obras intabuladas em todo o repertório vihuelístico<sup>125</sup>. Os protagonistas não se alteram quando se toma a parcela desse repertório que, nos livros impressos, se destina a ser cantado, além de tocado; a lista sofre apenas uma reordenação, da forma ilustrada pelo seguinte quadro:

<b>Polifonista</b> <sup>126</sup>	<b>Intabulações</b>
Cristóbal de Morales	22
Francisco Guerrero	19
Juan Vásquez	19
Nicolas Gombert	17
Philippe Verdelot	14
Josquin des Prez	12
Adrian Willaert	10
Pedro Guerrero	9
Jacques Arcadelt	8
Matheo Flecha	6
Simon Boyleau	6
Lupus Hellinck	5
Jacquet de Mantua	4
Rodrigo de Ceballos	4
Juan Navarro	3
anónimo	34
outros (< 3 ocorrências)	31
total	223
<b>Quadro 4 – polifonistas com maior número de obras intabuladas para voz e vihuela</b>	

Os valores apurados permitem algumas conclusões de relevo. É, desde logo, assinalável a reduzida proporção de obras intabuladas a partir de composições de autores não identificados (34, o que corresponde a 15,2% do total), facto que pode advir da supracitada preocupação dos vihuelistas com a qualidade dos modelos para as suas intabulações. Fuenllana será, a este respeito, o exemplo culminante: das 105 obras cifradas para voz e vihuela em *Orphenica lyra*, uma única carece de identificação do compositor<sup>127</sup>. Neste sentido, é notável a

<sup>125</sup> O rol dos dez compositores com maior número de obras intabuladas fica completo com Verdelot, Francisco Guerrero, Willaert, Arcadelt, Pedro Guerrero e Flecha; vd. GRIFFITHS, John (1999) “Intabulación”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Ob.cit.* vol. 6. (p. 437).

<sup>126</sup> Este vocábulo é aqui aplicado na acepção explanada em ALEGRIA, José Augusto (1984) *Polifonistas Portugueses*. (“Biblioteca Breve, 86”). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. (pp. 11-14).

<sup>127</sup> Vd. Anexo 1.4 – Quadro resumo dos polifonistas das intabulações para voz e vihuela nos sete livros impressos (1536-1576) – ocorrências por livro.

predilecção por um punhado de polifonistas: Vásquez, Josquin e Pedro Guerrero surgem em três dos cinco livros impressos que incluem intabulações para voz e vihuela, enquanto Gombert e Willaert apenas são negligenciados por Esteban Daza, o mais tardio dos tratadistas<sup>128</sup>.

Foram identificados, no cômputo geral, 39 compositores cujas obras integram a relação das intabulações para voz e vihuela<sup>129</sup>. No entanto, os dez que encabeçam esta lista são responsáveis por cerca de 61% do total. Numa perspectiva global, deve ser ainda sublinhado o equilíbrio verificado entre o número de compositores peninsulares e franco-flamengos nas fontes em estudo. Para Samuel Rubio, a presença de alguns destes compositores é, apesar de tudo, causa de alguma perplexidade:

“Es sorprendente en este sentido el conocimiento que de la música vocal polifónica europea tienen nuestros vihuelistas [...] Se comprende fácilmente que anduviera entre sus manos, y en la proporción que andaba, la obra de Josquin debido a su enorme proyección universal, e igualmente la de ciertos autores que visitaron España, como Agrícola, Gombert y Mouton, pero sólo las razones antes insinuadas son capaces de explicar que tuvieran noticia y posesión de autores tan poco relevantes, como Ruffo, Mayllart, Boleau, Layole, Laurus y otros que comentan musicalmente en sus libros y que recrean con sus dedos sobre la vihuela de seis órdenes.”<sup>130</sup>

#### 5.4.4 – Breve estudo de caso: o *Motete de la Cananea*

Pedro de Escobar, músico de origem portuguesa cuja notável carreira se desdobrou por vários pontos da Península (vd. cap. 4.3, acima), é um dos 39 polifonistas referenciados nas intabulações para voz e vihuela constantes nos livros impressos de música para vihuela (vd. cap. 5.4.3, acima). O seu *Motete de la Cananea*<sup>131</sup>, habitualmente identificado pelo *incipit*

---

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> Anexo 1.5 – Quadro resumo dos polifonistas das intabulações para voz e vihuela nos sete livros impressos (1536-1576) – ocorrências totais.

<sup>130</sup> RUBIO, Samuel (2006) *Ob.cit.* (p. 236); as “razones antes insinuadas” a que Rubio alude não são mais que as viagens que os músicos empreendiam com alguma frequência, o que lhes permitia contactar e conhecer por dentro várias realidades e vivências culturais – e musicais, em particular – um pouco por todo o continente europeu; além disso, não deve ser desprezado o já discutido papel desempenhado pela imprensa na disseminação dos diversos repertórios musicais europeus a partir dos alvares do século XVI (vd. caps. 3 e 4, acima).

<sup>131</sup> Vd. Anexo 2.1.



literário – *Clamabat autem mulier* – e que atingiu um nível de divulgação ímpar no contexto da polifonia sacra Ibérica da centúria de 1500<sup>132</sup>, foi, então, apresentado numa versão para voz e vihuela da autoria de Alonso Mudarra<sup>133</sup>, no ano de 1546.

Para Dawn de Rycke, as razões que alicerçaram a extraordinária disseminação do motete em causa não deverão ter estado directamente associadas com o seu texto, na medida em que este não é, de modo algum, central do ponto de vista litúrgico<sup>134</sup>. No entanto, o episódio da cananeia pode ser encarado como um símbolo do carácter ecuménico preconizado pelo cristianismo – um dos principais pontos de clivagem doutrinária relativamente à herança da tradição judaica<sup>135</sup>. A sua mensagem (numa época particularmente atribulada, a nível religioso, na Península Ibérica – vd. cap. 4.2, acima), sustentada por um apelativo e engenhoso tratamento musical, poderá, neste sentido, ter potenciado a popularidade desta obra, exemplo da então recente categoria de motetes baseados nos Evangelhos<sup>136</sup>.

O episódio da mulher cananeia é narrado por São Mateus do seguinte modo:

“Jesus partiu dali e retirou-se para os lados de Tiro e de Sídon. Então, uma cananeia, que viera daquela região, começou a gritar: «Senhor, Filho de David, tem misericórdia de mim! Minha filha está cruelmente atormentada por um demónio.» Mas Ele não lhe respondeu nem uma palavra. Os discípulos aproximaram-se e pediram-lhe com insistência: «Despacha-a, porque ela persegue-nos com os seus gritos.» Jesus replicou: «Não fui enviado senão às ovelhas perdidas da casa de Israel.»

Mas a mulher veio prostrar-se diante dele, dizendo: «Socorre-me, Senhor.» Ele respondeu-lhe: «Não é justo que se tome o pão dos filhos para o lançar aos cachorros.» Retorquiu ela: «É verdade, Senhor, mas até os cachorros comem as migalhas que caem da mesa de seus donos.» Então, Jesus respondeu-lhe: «Ó mulher, grande é a tua fé! Faça-se como desejas.» E, a partir desse instante, a filha dela achou-se curada.<sup>137</sup>»

---

<sup>132</sup> RYCKE, Dawn de (2001) “Invoking Pedro de Escobar: The persistence of *Cananea* and the placing of Tradition”, in *Revista Portuguesa de Musicologia*. (7) (2001) (p. 14); vd. cap. 4.3, nota 43, acima.

<sup>133</sup> Vd. Anexo 2.3.

<sup>134</sup> *Ibid.* (p. 14).

<sup>135</sup> Cf. PINTO, Paulo Mendes (2007) *Conhecimento de Deus*. (“Histórias da Ciência”). Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições. (pp. 14-18).

<sup>136</sup> RYCKE, Dawn de (2001) *Ob.cit.* (p. 41).

<sup>137</sup> É aqui apresentada a versão do episódio da cananeia (São Mateus 15: 21-28) a partir de ALVES, Herculano (coord.) (2001) *Novo Testamento*. (2ª ed.) Fátima: Difusora Bíblica. (pp. 44-45).

Na concepção do motete, Pedro de Escobar abreviou substancialmente o texto. Se, por um lado, a versão por ele adoptada obscurece de alguma forma a lógica do diálogo entre a mulher e Jesus, por outro lado potencia o dramatismo do mesmo, ao mesmo tempo que obvia a obtenção de uma composição de dimensões exageradas<sup>138</sup>:

“Gritava depois uma mulher cananea ao Senhor Jesus, dizendo: «Senhor Jesus Cristo, filho de David, ajuda-me: a minha filha está cruelmente atormentada por um demónio». Respondeu-lhe o Senhor, dizendo: «Não fui enviado senão às ovelhas perdidas da casa de Israel». Mas ela veio e suplicou-lhe, dizendo: «Senhor, ajuda-me». Respondeu-lhe Jesus: «Mulher, grande é a tua fé: faça-se como desejas».<sup>139</sup>”

Por simples comparação directa, é possível observar a correspondência literária entre o motete a quatro vozes de Pedro de Escobar (representado na coluna da esquerda) e a intabulação para voz e vihuela de Alonso Mudarra (à direita)<sup>140</sup>:

A. Clamabat autem mulier Cananea ad dominus iesum dicens	Clamabat autem mulier cananea ad dominum Iesum dicens
B. domine Jesu Christe fili dauid adiuua me: filia mea male a demonio vexatur.	domine adiuua me fili dauid adiuua me filia mea male a demonio vexatur
C. Respondens dominus iesus dixit	respondens Ihesum ait illi
D. non sum missus nisi ad oues, que perierunt domus Israel.	non sum misus nisi ad oues que perierunt domo isrrael
E. at illa uenit et adorauit eum dicens	ad illa uenit et adorauit eum
F. Domine adiuua me	domine adiuua me

<sup>138</sup> O elevado grau de dramatismo do motete terá mesmo captado a atenção do poeta e dramaturgo Gil Vicente (c.1465-1536), que a ele recorreu como remate do seu *Auto da Cananea*, de 1534; cf. REES, Owen (1995) *Polyphony in Portugal c. 1530-c. 1620: sources from the monastery of Santa Cruz, Coimbra*. New York: Garland Publishing, Inc. (pp. 52-60);

<sup>139</sup> “Clamabat autem mulier Cananea ad Dominum Jesum dicens: Domine Jesu Christe, fili David, adiuua me: filia mea male a dæmonia vexatur. Respondens ei Dominus dixit: Non sum missus nisi ad oues, quæ perierunt, domus Israel. At illa venit, et adoravit eum, dicens: Domine, adiuua me. Respondens Jesus, ait illi: Mulier, magna est fides tua; fiat tibi sicut vis.” (trad. minha); esta versão do texto toma como referência a transcrição de Owen Rees, a partir dos manuscritos MM 12 e MM 32 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, em REES, Owen (1995) *Ob.cit.* (pp. 61-66);

<sup>140</sup> As fontes utilizadas são, para Escobar, os fólhos 22v e 23r do MM 32 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (ff. 22v-23r), e, para a versão de voz e vihuela, os fólhos 6v a 10v do *Libro tercero* dos *Tres libros de musica en cifras para vihuela*; vd. MUDARRA, Alonso (1546) *Ibid.* (libro tercero: ff. 6r-10v).

G. respondens iesus ait illi

respondens Iesum ait illi

H. Mulier magna est fides tua;  
fiat tibi sicut vis.

mulier magna est fides tua  
fiat tibi sicut uis

As divergências entre as duas versões do texto são, de facto, escassas e, quando ocorrem, não são de modo algum significativas para o sentido do mesmo. Limitam-se a pequenos pormenores na primeira intervenção da mulher cananea – em que Mudarra reforça a súplica (“*domine adiuua me*” no lugar de “*domine Jesu Christe*”) –, na segunda intervenção do narrador – que surge igual à última – e na terceira intervenção do narrador, com a omissão da palavra “*dicens*”. De acordo com Dawn de Rycke, estas clivagens podem dever-se a uma necessidade de maior ênfase retórica sentida por Alonso Mudarra<sup>141</sup>.

A divisão do texto em oito pequenas secções (A a H) é avançada por Pedro Calahorra<sup>142</sup>, em função do interlocutor: narrador ou cronista (secções A, C, E e G), mulher cananea (secções B e F) e Jesus (secções D e H). É interessante constatar, para cada um deles, o diferenciado tratamento musical de que gozam em ambas as versões.

Na versão de Escobar, a quatro vozes, o narrador nunca utiliza o registo mais agudo: a secção A, em contraponto imitativo, está a cargo de apenas duas vozes (*Altus* e *Bassus*) e as restantes, mais homofónicas – C, E e G –, são asseguradas pelas três vozes mais graves (*Altus*, *Tenor* e *Bassus*). A mulher cananea e Jesus engendram um ambiente mais solístico, apesar de recorrerem às quatro vozes, mediante a utilização de vozes isoladas em vários momentos. A este respeito, Owen Rees destaca o paralelismo entre a última súplica da mulher e a correspondente resposta de Jesus (secções F e H), em que as palavras “*Domine*” e “*mulier*” são exclusivas da voz mais aguda (*Cantus*)<sup>143</sup>.

Sem poder dispor de quatro vozes, Alonso Mudarra conseguiu tirar partido da combinação entre uma verdadeira voz solista (cuja extensão é amplamente explorada pela inusitada exigência de um âmbito de 11ª) e a versatilidade da vihuela na emulação dos diferentes planos para os distintos interlocutores idealizados por Escobar. De facto, a separação entre os planos da narração e do diálogo entre a mulher e Jesus é obtida de forma exímia através de dois distintos registos, com uma clara divisão do supracitado âmbito de 11ª em dois planos complementares. Assim, enquanto os dialogantes são mantidos na zona aguda

<sup>141</sup> Vd. RYCKE, Dawn de (2001) *Ob.cit.* (p. 41).

<sup>142</sup> CALAHORRA, Pedro (1995) *Autores hispanos de los siglos XV-XVI de los MS. 2 y 5 de la catedral de Tarazona*. (“Polifonía Aragonesa, IX”). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico». (p. 31).

<sup>143</sup> Vd. REES, Owen (1995) *Ibid.* (p. 60).

deste âmbito, dentro de um intervalo de 6ª menor, o narrador, à semelhança da versão de Escobar, nunca se aventura pelo registo mais agudo: pelo contrário, é a ele que Mudarra confia o registo mais grave da peça (num âmbito de 8ª), em especial na sua terceira intervenção – secção E –, em que narra a derradeira súplica da mulher. Ao exigir da voz um violento salto de 10ª ascendente, o encadeamento desta secção E com a secção F, aliado aos distintos registos correspondentes aos dois planos dramáticos mencionados, quase preconiza a interpretação da peça por dois cantores em alternância<sup>144</sup>. Esta ideia é reforçada pela selecção das vozes da obra original que Mudarra utilizou na linha vocal da sua versão. É de um modo muito claro e imediato que se constata a seguinte distribuição:

- A. *Altus*
- B. *Cantus*
- C. *Altus*
- D. *Cantus*
- E. *Tenor*
- F. *Cantus*
- G. *Altus*
- H. *Cantus*

Como curiosidade, pode ser sublinhado o facto de a linha musical utilizada na secção E, correspondente ao *Tenor*, se tratar de uma voz intermédia na peça original e não a mais aguda, como se verifica na restante adaptação do motete. No sentido de melhor acomodar as notas graves no pentagrama, Mudarra procedeu, apenas nesta secção, à troca da clave de Dó da segunda para a terceira linha<sup>145</sup>.

Apesar de se basear de uma forma óbvia no *Clamabat* de Pedro de Escobar, o *Motete de la Cananea* de Alonso Mudarra não é, contudo, uma “intabulação estrita do modelo polifónico”<sup>146</sup>. As raras discrepâncias literárias foram já assinaladas, mas é sobretudo a nível musical que se tornam notórias algumas clivagens entre as duas versões em estudo.

Desde logo, tomando a semibreve como unidade de mensuração, a versão a quatro vozes, com cerca de 200 u.m., é cerca de 10% mais extensa que a versão para voz e vihuela, com apenas 182 u.m. Sem ter sido posta em causa a integridade das frases a cargo da voz solista, acima estudadas, esta diferença poderá então ser justificada pelas adaptações que Mudarra operou para a execução instrumental. Aqui, além das costumeiras alterações

---

<sup>144</sup> Vd. Anexo 2.5.

<sup>145</sup> Vd. MUDARRA, Alonso (1546) *Ibid.* (f. 9r).

<sup>146</sup> RYCKE, Dawn de (2001) *Ibid.* (p. 40).

decorrentes da própria natureza da vihuela (desde logo pela impossibilidade de prolongamento dos sons produzidos, o que implica o favorecimento de passagens ornamentais rápidas e o recurso à repetição de notas e acordes<sup>147</sup>), a trama contrapontística da obra de Escobar foi, em larga medida, substituída por uma linguagem muito mais homofónica. Este facto é discernível desde o início da peça, com a substituição do dueto que marca a secção A de Escobar por uma sucessão de acordes. Alonso Mudarra recorreu ainda a generosa ornamentação, que origina um marcado contraste com a sobriedade da linha vocal.

A combinação de todos estes factores, acrescida da ausência de atribuição, quer no índice do tratado de 1546, quer na própria peça<sup>148</sup>, levou Dawn de Rycke a afirmar que, contrariamente ao que fez com o *Pater noster* de Adrian Willaert (cuja intabulação é apresentada no mesmo livro), “Mudarra recompõe a Cananeia”<sup>149</sup>, numa atitude que pode indiciar um estatuto e uma influência quase de música tradicional da peça de Pedro de Escobar na cidade de Sevilha de meados do século XVI<sup>150</sup>.

#### 5.4.5 –Aplicação prática: intabulação de duas obras de Pedro de Cristo (c.1550-1618)

A constatação e a assunção de que o conhecimento que se pode almejar da vivência e das práticas musicais do passado se resumirá sempre a uma ínfima parcela da realidade não originam, actualmente, qualquer tipo de controvérsia (vd. cap. 2, acima). Porém, se, por um lado, esta incontornável evidência pode ser encarada como cerceadora e inibidora de qualquer abordagem ao repertório histórico, por outro lado poderá desejavelmente estimular a procura de novos caminhos e soluções que não passem por um revivalismo estéril e inconsequente, mas que preconizem o aproveitamento do património musical num hodierno enquadramento cultural de criatividade consciente. É neste sentido que podem ser interpretadas as afirmações que Rui Vieira Nery lançava, à guisa de desafio, há quase duas décadas:

“os tratados teóricos espanhóis relativos à prática instrumental tornam evidente que os instrumentos harmónicos, como a vihuela ou o órgão, adaptavam frequentemente para seu uso obras de polifonia vocal. [...] Não há, por conseguinte, qualquer razão

---

<sup>147</sup> Cf. O’DETTE, Paul (2007) “Plucked Instruments”, in KITE-POWELL, Jeffery (ed.) *A Performer’s Guide to Renaissance Music*. 2<sup>nd</sup> ed. Bloomington: Indiana University Press. (p. 174).

<sup>148</sup> MUDARRA, Alonso (1546) *Ibid.* (libro tercero: tabla; ff. 6r-10v).

<sup>149</sup> RYCKE, Dawn de (2001) *Ibid.* (p. 41).

<sup>150</sup> Cf. *Ibid.* (pp. 40-41).

para que não possamos executar hoje em termos semelhantes – e de acordo com as regras da época que nos chegaram a esse respeito – uma boa parte da nossa Música vocal quinhentista que apesar de tudo nos chegou às mãos.<sup>151</sup>”

Com este repto, Nery procurava despertar e estimular a sensibilidade dos músicos portugueses para um renovado horizonte de possibilidades performativas, desvelado por meio da recuperação da secular e profusamente documentada prática das adaptações instrumentais do repertório polifónico, de tradicional execução vocal (vd. caps. 5.4.1 e 5.4.2, acima). Curiosamente, a recuperação desta prática – que, por si só, origina uma pequena revolução ao nível da abordagem à prática musical do século XVI, pelo vastíssimo repertório que é, de certa forma, resgatado e colocado à disposição de formações distintas dos habituais agrupamentos vocais *a cappella* – é, também em Espanha, de génese muito recente. Com efeito, dois dos mais consequentes e bem sucedidos exemplos hodiernos desta renovada abordagem foram concretizados já em pleno século XXI, ambos no ano de 2003.

O primeiro destes dois exemplos está materializado no supracitado livro de John Griffiths com o título *Tañer vihuela según Juan Bermudo*<sup>152</sup>. Segundo o autor, este volume teve como ponto de partida “los consejos que ofrece Juan Bermudo en su *Declaración de instrumentos musicales* (1555) a los que aspiran ser buenos vihuelistas<sup>153</sup>”. Em termos concretos, trata-se de uma antologia em que Griffiths procura ilustrar a coetânea aplicação prática dos conselhos de Bermudo relativos aos procedimentos a observar nas intabulações de música polifónica para execução vihuelística (cf. cap. 5.4.2, acima). Com esse intuito, “recoge una série de obras cifradas por vihelistas contemporáneos del tratadista y las presenta juntos con sus modelos polifónicos para ayudar al tañedor moderno perfeccionar sus conocimientos estilísticos del repertorio del s. XVI.<sup>154</sup>” É, no fundo, uma obra de carácter didáctico, em que é possível aferir claramente, através da comparação entre exemplos concretos respigados dos livros impressos de música para vihuela (vd. cap. 5.4.3, acima) e os respectivos modelos polifónicos, de que forma os vihelistas se apropriavam das obras dos grandes polifonistas, adaptando-as para o seu instrumento.

Outro dos exemplos referidos consiste no CD intitulado *Et Jesum*, que contém motetes, antífonas e secções de missas da autoria de Tomás Luis de Victoria. De acordo com

---

<sup>151</sup> NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de (1991) *Ob.cit.* (p. 43).

<sup>152</sup> GRIFFITHS, John (2003) *Ob.cit.*

<sup>153</sup> *Ibid.* (p. 7).

<sup>154</sup> *Ibid.* (p. 8).

Pepe Rey, o repertório apresentado neste CD – cuja interpretação musical está a cargo dos reputados músicos Carlos Mena (contratenor), Juan Carlos Rivera (alaudista e vihuelista) e Francisco Rubio (cornetista) –, é integralmente composto por adaptações instrumentais de obras polifónicas de Victoria, de três distintas proveniências: a antologia do alaudista e compositor flamengo Adrian Denss (fl. finais do século XVI)<sup>155</sup> denominada *Florilegium omnis fere generis cantionum suavissimarum ad testudinis tabulaturam accommodatarum, longe iucundissimum* (Colónia, 1594); uma colecção de cadernos manuscritos em cifra italiana, copiada em data posterior a 1611 e conservada em Londres, na British Library (Add. 29246, 29247 e 31992) e que inclui, além de T. L. de Victoria, obras de outros polifonistas de primeiro plano, como W. Byrd, L. Marenzio, Ph. de Monte ou G. P. da Palestrina; por fim, um conjunto de intabulações efectuadas pelos próprios intérpretes responsáveis pela gravação, numa atitude que Rey apelida de “opción perfectamente legítima e, incluso, obligada para quienes quieren trascender la mera lectura y reproducción de los documentos antiguos”, na medida em que “no se trata de inventar nada nuevo, sino, simplemente, de recrear activamente una práctica interpretativa característica de aquella época.”<sup>156</sup>

A partir do que foi sendo apresentado nos parágrafos precedentes, decorre de forma clara e inequívoca a pertinência e extrema actualidade de uma abordagem desta mesma natureza ao repertório polifónico produzido em território português. Neste sentido, a obra musical do conimbricense Pedro de Cristo (c.1550-1618) é de uma adequação plena: além de contemporâneo de Tomás Luis de Victoria (1548-1611), Pedro de Cristo é, reconhecidamente, um dos mais proeminentes compositores portugueses de música polifónica da segunda metade do século XVI e princípios do século XVII. Owen Rees chega mesmo a identificá-lo como o compositor de maior relevo entre todos os que passaram pelo Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra<sup>157</sup>. Este Mosteiro, cuja construção foi iniciada no ano de 1131 – tendo sido um ponto estratégico na peninsular Reconquista Cristã<sup>158</sup> –, constituía já, à entrada para o século XVI, “um dos mais importantes centros de Religião e Cultura da Península

<sup>155</sup> Vd. LOBAUGH, H. B. (2001) “Denss, Adrian”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 7. (pp. 218-219).

<sup>156</sup> REY, Pepe (2003) *Et Jesum.* (notas anexas ao CD). [S.l.]: harmonia mundi ibérica s.a.; no primeiro número de *Hispanica Lyra* (revista oficial da Sociedad de la Vihuela), Juan Carlos Rivera – um dos músicos em questão – apresenta e contextualiza, de forma breve, o processo de intabulação de *O Magnum Mysterium*, uma das peças incluídas no referido CD: vd. RIVERA, Juan Carlos (2005) “O Magnum Mysterium de Tomás Luis de Victoria: Transcripción de la obra para voz y laúd”, in *Hispanica Lyra*. (1) (marzo 2005) (pp. 27-33).

<sup>157</sup> REES, Owen (1995) *Ob.cit.* (p. 4).

<sup>158</sup> Cf. PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981) *Santa Cruz de Coimbra: Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (p. 27). A relevância estratégica do Mosteiro, também no contexto da fundação e afirmação da nacionalidade portuguesa, pode ser aferida pela sua selecção como panteão dos dois primeiros reis de Portugal, D. Afonso Henriques e D. Sancho I.

Ibérica<sup>159</sup>”. A primazia de que gozava em termos culturais fazia-se sentir com particular incidência no elevadíssimo nível da sua actividade musical. A este respeito, Manuel Carlos de Brito não hesita em afirmar que o Mosteiro de Santa Cruz “constitui, a par com a Sé de Évora, o outro centro musical de primeira grandeza, e sem dúvida o mais importante a nível conventual, durante os séculos XVI e XVII<sup>160</sup>”.

Ainda de acordo com Brito, a riquíssima vida musical no Mosteiro de Santa Cruz caracterizava-se por uma auto-suficiência aos mais diversos níveis, na medida em que “empregava unicamente os seus próprios membros como cantores, instrumentistas e mestres de música, apoiando-se igualmente neles como compositores e fabricantes de instrumentos.<sup>161</sup>” A este propósito, o laborioso estudo de Ernesto Gonçalves de Pinho acerca da actividade musical no Mosteiro ao longo dos séculos XVI e XVII demonstra, de forma definitiva, que a música instrumental era ali “uma realidade incontestada<sup>162</sup>”. De facto, através de aturada consulta de fontes manuscritas crúzias da mais variada índole, Pinho respiga uma lista muito substancial de instrumentos musicais que, além do órgão, eram conhecidos em Santa Cruz durante o período em questão:

“flautas, fagotes, fagotinhos, charamelas, cornetas, baixões, gaitas, trombetas, tenoretas (...), violas de arco, violinos, arpas, saltérios, cítaras, violas de mão de 5, 6 e 7 cordas, alaúdes e bandurras.<sup>163</sup>”

O próprio Pedro de Cristo dominava vários instrumentos, sendo reconhecido, no seu obituário, como “grande compositor, tangedor de tecla e baixão, arpa e frauta<sup>164</sup>”. Em relação ao legado musical deste compositor, acresce a curiosa particularidade de as suas obras estarem confinadas a um âmbito reduzido<sup>165</sup>, característica apontada por Bermudo para a adequação de polifonia vocal a adaptações instrumentais<sup>166</sup>. Encontra-se, desta forma,

---

<sup>159</sup> *Ibid.* (p. 27).

<sup>160</sup> BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa (1992) *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta. (p. 43).

<sup>161</sup> *Ibid.* (p. 43).

<sup>162</sup> Cf. PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981) *Ob.cit.* (p. 123); a respeito do conhecimento e utilização de instrumentos no Mosteiro de Santa Cruz, vd. *Ibid.* (pp. 121-157).

<sup>163</sup> *Ibid.* (p. 136).

<sup>164</sup> *Ibid.* (p. 177).

<sup>165</sup> Vd. REES, Owen (2001) “Cristo, Pedro de”, in SADIE, Stanley (ed.) *Ob.cit.* vol. 6. (pp. 667-669).

<sup>166</sup> GRIFFITHS, John (2003) *Ob.cit.* (p. 9).



perfeitamente legitimada a adaptação para voz e vihuela – tendo em vista a consequente performance – de obras constantes no seu legado musical<sup>167</sup>.

Neste contexto, partindo de uma motivação despoletada e alimentada por todo o enquadramento previamente exposto, decidi, no âmbito da presente dissertação de mestrado em performance musical, proceder à adaptação para voz solista e vihuela (e posterior apresentação pública) de duas peças polifónicas da autoria de Pedro de Cristo: a chançoneta (ou vilancico religioso) *Ai mi Dios*<sup>168</sup> e o responsório de Natal *O Magnum Mysterium*<sup>169</sup>, que ocupam, respectivamente, os fólhos 63v-64r e 67v-68r do MM 36 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra<sup>170</sup>. Este processo, cujo resultado material é apresentado em anexo, corresponde, assim, a uma atitude que pode ser considerada de preservação activa do património cultural que nos é comum, já que, ao invés de uma emulação das mais tradicionais práticas interpretativas deste repertório, propõe e coloca em prática uma aplicação criativa das evidências de índole histórica resultantes da investigação efectuada. Para a concretização das intabulações, foram consideradas e tomadas como referência as indicações práticas avançadas por Juan Bermudo na *Declaracion de instrumentos musicales* (vd. cap. 5.4.2, acima), mais precisamente o exposto no capítulo 72 do *Libro quarto* (“De algunos presupuestos para cifrar”)<sup>171</sup>. Importa ainda esclarecer que, à imagem do procedimento adoptado por Juan Carlos Rivera para as suas intabulações de obras de Tomás Luis de Victoria (vd. cap. 5.4.5, nota 156, acima), também aqui se optou por concretizar uma intabulação directa da partitura polifónica original, deixando qualquer eventual tipo de ornamentação ao critério dos intérpretes<sup>172</sup>.

---

<sup>167</sup> A este respeito, deve também ser sublinhado o facto de a prática da execução de melodias vocais com acompanhamento instrumental ser corrente no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra; vd. PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981) *Ob.cit.* (p. 226).

<sup>168</sup> Vd. Anexo 3.

<sup>169</sup> Vd. Anexo 4.

<sup>170</sup> Para um breve estudo e inventariação do conteúdo do MM 36 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, vd. REES, Owen (1995) *Ob.cit.* (pp. 247-253).

<sup>171</sup> BERMUDO, Juan (1555) *Ob.cit.* (ff. 59v-60r).

<sup>172</sup> Cf. RIVERA, Juan Carlos (2005) *Ob.cit.* (p. 27).

## 6 – Considerações finais

“É sempre minha esperança que uma prática informada e historicamente fundamentada não seja restringida pelas limitações das fontes materiais, devendo antes dar origem a performances artísticas nas quais o produto final é superior à soma de todas as partes.<sup>1</sup>”

A aspiração manifestada na afirmação que acima se destaca, formulada por John Griffiths num artigo da sua autoria datado do ano de 1997 – onde é explorada e contextualizada a prática performativa vihuelística –, sintetiza de forma expressiva o impulso e a constante motivação que serviram de esteio a todo o estudo que foi sendo exposto nas páginas precedentes e que se procura aqui rematar. Com efeito, o meu ponto de partida para este labor de pesquisa em práticas performativas históricas estava confinado a um conjunto de fontes documentais, bibliográficas e discográficas acerca do repertório que se pretendia aprofundar e algum incipiente conhecimento, de natureza essencialmente empírica, relativo à interpretação desse mesmo repertório. No entanto, havia também uma forte curiosidade aliada à vontade de aplicar os resultados da pesquisa em recitais e/ou apresentações públicas, onde fosse possível, de modo conscienciosamente criativo, extravasar estes mesmos resultados e abrir e fornecer novas perspectivas de abordagem fundamentada ao nosso património musical histórico.

Ficou claramente exposto no capítulo atinente às principais fontes conhecidas do repertório para canto e vihuela que estas se materializam fundamentalmente em sete livros impressos, gerados no espaço geográfico da Península Ibérica, dentro de um lapso temporal muito reduzido, de apenas quatro décadas (1536-1576). Este facto constitui, só por si, um fenómeno altamente significativo, sublinhado pela coetânea incipiência da imprensa a nível europeu e ilustrado pelas elevadíssimas tiragens atrás mencionadas. Os sete livros revelam-se documentos riquíssimos, de conteúdo muito variado e de primordial importância no estudo das práticas performativas da época. Em particular, e a título exemplificativo, permitem ter conhecimento da transversalidade social do repertório para canto e vihuela – que era interpretado indistintamente por nobres, clérigos ou burgueses –, além de serem inovadores em termos estilísticos e de preocupações didácticas e pioneiros ao nível de indicações performativas de andamento ou ornamentação. Através de uma

---

<sup>1</sup> GRIFFITHS, John (1997) “The vihuela: performance practice, style and context”, in COELHO, Victor Anand (ed.) *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*. (“Cambridge Studies in Performance Practice”). Cambridge: Cambridge University Press. (p. 158). (trad. minha).

análise das obras que encerram, em especial no que respeita às intabulações (que não são mais do que adaptações ou arranjos de polifonia vocal e que ascendem a cerca de dois terços do total de obras para voz e vihuela nos livros supracitados), é também possível traçar algumas das principais linhas de interacção de índole cultural – e musical, em particular – entre o espaço ibérico e o resto da Europa, bem como aferir a popularidade de certas obras e compositores por todo o continente. A este respeito, deverá ser sublinhada a interpretação, no primeiro recital inerente à dissertação que aqui se conclui, apresentado no Museu de Aveiro a 9 de Outubro de 2007, da intabulação para vihuela, incluída por Luys de Narváez em *Los seys libros del Delphín*, de *Mille regretz*, *chanson* polifónica da autoria do franco-flamengo Josquin des Prez.

Como corolário da informação reunida no presente trabalho de investigação, que relevou de um enquadrado e aprofundado estudo do repertório em questão, procurei, em linha com o mote preconizado na citação acima inserida, concretizar uma aplicação prática dessa mesma informação. Todo o enquadramento serviu, neste sentido, para fundamentar, do ponto de vista histórico e performativo, um processo de adaptação de obras do nosso património musical que transcendesse uma abordagem ainda habitual no nosso país, que reserva a interpretação do repertório polifónico quinhentista, de modo quase exclusivo, a ensembles vocais, sem qualquer intervenção instrumental. Este processo culminou por ocasião do segundo recital realizado no contexto da presente dissertação de mestrado em performance musical, cuja apresentação pública teve lugar a 6 de Janeiro de 2009 no Museu de Aveiro. Aqui, foram apresentadas, entre outras obras, duas intabulações para voz solista e vihuela de obras do compositor conimbricense Pedro de Cristo – originalmente idealizadas para quatro vozes – por mim materializadas de acordo com as instruções de Juan Bermudo na atrás explorada *Declaracion de instrumentos musicales*. Como curiosidade adicional, a peça *Ai mi Dios* (talvez uma das obras mais conhecidas de Pedro de Cristo) foi interpretada nas duas versões: na versão original, para quatro vozes, e na proposta de intabulação para voz solista e vihuela.

O testemunho de Susan Hellauer (elemento do conhecido grupo Anonymous 4) sobre a sua própria abordagem ao repertório histórico – neste caso em particular sobre o repertório medieval – constitui uma esclarecedora súpula do pragmatismo consciencioso associado a uma atitude que, em última instância, pode ser encarada como preconizadora de performances musicais historicamente criativas:

“Os factos que os académicos revelaram são o firme alicerce sobre o qual as nossas imaginações podem edificar. Mas, por vezes, os factos são insuficientes para completar o quadro, ou os académicos discordam acerca do que eles significam. Então, temos de fazer opções que nos convençam e que sejam convincentes para o nosso público. O nosso objectivo é muito simples: reunir as fontes e interpretações disponíveis dos factos e, com eles em mente, chegar a um acordo sobre como apresentar cada peça.<sup>2</sup>”

Numa perspectiva mais geral e globalizante, pode dizer-se que a abordagem subjacente ao estudo que aqui se encerra decorre daquela mesma atitude que, sustentada por um conjunto de dados resultantes de uma investigação de cariz histórico-musicológico, propõe uma visão de permanente redescoberta e reinterpretação sobre o nosso vastíssimo património musical, que possa engendrar resultados performativos constantemente estimulantes e enriquecedores, tanto para o público como para os intérpretes.

---

<sup>2</sup> SHERMAN, Bernard (1997) *Inside Early Music: Conversations with Performers*. New York: Oxford University Press, Inc. (p. 50). (trad. minha).



## Bibliografia

- ADKINS, Cecil (2001) “Gallicus, Johannes”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 9. (p. 474).
- ALEGRIA, José Augusto (1984) *Polifonistas Portugueses*. (“Biblioteca Breve, 86”). Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- ALVES, Herculano (coord.) (2001) *Novo Testamento*. (2<sup>a</sup> ed.) Fátima: Difusora Bíblica.
- ARRIAGA, Gerardo; GONZÁLEZ, Carlos; SOMOZA, Javier (2003) *Libros de música para vihuela*. (notas anexas ao CD-ROM). [S.l.]: Ópera Tres y Musica Prima.
- ATLAS, Allan W. (1998) *Renaissance music: music in Western Europe, 1400-1600*, (“The Norton Introduction to Music History”). New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- AUBREY, Elizabeth (2001) “Sources, MS, III, 3: Secular monophony: Occitan”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 23. (pp. 848-851).
- BAENA, Gonzalo de (1540) *Arte novamente inventada pera aprender a tañer*. Lisboa: Germão Galharde.
- BEARD, David; GLOAG, Kenneth (2005) *Musicology: the key concepts*. London: Routledge.
- BENT, Margaret (1997) “‘Authentic’ listening?”, in *Early Music*. vol. XXV (4) (November 1997) (p. 567).
- BERMUDO, Juan (1555) *Declaracion de instrumentos musicales*. Ossuna: Juan de Leon.
- BOORMAN, Stanley (2001) “Petrucci, Ottaviano (dei)”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 19. (pp. 518-521).
- BOORMAN, Stanley (2001) “Printing & publishing of music, I, 3 (ii): Printing from type: Early History”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 20. (pp. 333-337).

- BRANCO, João de Freitas (1995) *História da Música Portuguesa*. (“Biblioteca da História, 12”). 3ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda.
- BRITO, Manuel Carlos de (1989) *Estudos de História da Música em Portugal* (“Imprensa Universitária, 78”). Lisboa: Editorial Estampa, Lda.
- BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa (1992) *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- BROWN, Howard Mayer (1976) *Music in the Renaissance*. (“Prentice-Hall History of Music Series”). New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- BROWN, Howard Mayer (1988) “Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement”, in KENYON, Nicholas (ed.) *Authenticity and Early Music*. New York: Oxford University Press.
- BROWN, Howard Mayer (2001) “Intabulation”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 12. (pp. 473-474).
- BROWN, Howard Mayer (2001) “Performing Practice, I, 1: Western: General”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 19. (pp. 349-350).
- BROWN, Howard Mayer; FENLON, Iain (2001) “Academy”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 1. (pp. 41-45).
- BROWN, Howard Mayer; KREITNER, Kenneth (2001) “Performing Practice, I, 4: Western: 15th- and 16th-century music”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 19. (pp. 357-363).
- BROWN, Howard Mayer; WALLS, Peter (2001) “Performing Practice, I, 5: Western: 1600-1750”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 19. (pp. 363-371).

- BRYANT, David; QUARANTA, Elena (2007) "Traditions and Practices in Fifteenth- and Sixteenth-Century Sacred Polyphony", in BUCCIARELLI, Melania; JONCUS, Berta (eds.) *Music as Social and Cultural Practice*. Woodbridge: The Boydell Press. (pp. 105-118).
- BUCCIARELLI, Melania; JONCUS, Berta (eds.) (2007) *Music as Social and Cultural Practice*. Woodbridge: The Boydell Press.
- BUESCU, Ana Isabel (2005) *D. João III*. ("Reis de Portugal, XV"). Rio de Mouro: Círculo de Leitores.
- BURCKHARDT, Jacob (1973) *O Renascimento Italiano*, ("Biblioteca de Textos Universitários", 4). Lisboa: Editorial Presença, Lda.
- BUTT, John (ed.) (1997) *The Cambridge Companion to Bach* ("Cambridge Companions to Music"). Cambridge: Cambridge University Press.
- BUTT, John (2001) "Authenticity", in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 2. (pp. 241-242).
- BUTT, John (2002) *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance* ("Musical Performance and Reception"). Cambridge: Cambridge University Press.
- CABEZÓN, Antonio de (1578) *Obras de música para tecla arpa y vihuela*. Madrid: Francisco Sanchez.
- CALAHORRA, Pedro (1995) *Autores hispanos de los siglos XV-XVI de los MS. 2 y 5 de la catedral de Tarazona*. ("Polifonía Aragonesa, IX"). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».
- CALDWELL, John (2001) "Sources of keyboard music to 1660, 2, v: Principal individual sources: Spain and Portugal", in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 24. (pp. 35-36).
- CALDWELL, John (2001) "Sources of keyboard music to 1660, 2, vi: Principal individual sources: The British Isles", in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 24. (pp. 36-39).



- CAMPBELL, Margaret (2001) “Dolmetsch”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 7. (pp. 433-435).
- CHANAN, Michael (1994) *Musica practica: the social practice of Western music from Gregorian chant to postmodernism*. London: Verso.
- CHANAN, Michael (1995) *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso.
- CHARLES, Sydney Robinson *et al.* (2001) “Editions, historical”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 7. (pp. 895-898).
- COELHO, Victor Anand (ed.) (1997) *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*. (“Cambridge Studies in Performance Practice”). Cambridge: Cambridge University Press.
- DART, Thurston; MOREHEN, John; RASTALL, Richard (2001) “Tablature, 3: Lute”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 24. (pp. 909-911).
- DAY, Lance (1990) “Language, Writing, Printing and Graphic Arts”, in McNEIL, Ian (ed.) *An Encyclopaedia of the History of Technology*. London: Routledge. (pp. 665-685).
- DAZA, Esteban (1576) *Libro de musica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso*. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba.
- DELUMEAU, Jean (1984) *A Civilização do Renascimento*. (“Lugar da História, 63”). Lisboa: Edições 70, Lda.
- DYER, Joseph (2001) “Roman Catholic church music, II: The 16th century in Europe”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 21. (pp. 545-548).
- EMERSON, John A.; HILEY, David (2001) “Sources, MS, II: Western plainchant”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 23. (pp. 817-846).

- FALLOWS, David; FERREIRA, Manuel Pedro (2001) “Sources, MS, III, 6: Secular monophony: Galego-Portuguese”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 23. (p. 865).
- FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça (2008) *Dicionário do Livro: da escrita ao livro electrónico*. Coimbra: Edições Almedina, SA.
- FENLON, Iain (1989) “Music and Society”, in FENLON, Iain (ed.) *The Renaissance* (“Man and Music”). New Jersey: Prentice Hall Inc.
- FENLON, Iain; KNIGHTON, Tess (eds.) (2006) *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. (“De Musica, 11”). Kassel: Edition Reichenberger.
- FISCHER, Kurt von; D’AGOSTINO, Gianluca (2001) “Sources, MS, VIII, 2: Italian polyphony, c1325-1420: Principal individual sources”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 23. (pp. 889-891).
- FREIS, Wolfgang; BLACKBURN, Bonnie J. (2001) “Bermudo, Juan”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 3. (pp. 422-423).
- FUENLLANA, Miguel de (1554) *Libro de musica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*. Sevilla: Martin de Montesdoca.
- GARIN, Eugenio (dir.) (1991) *O Homem Renascentista*. (“O Homem e a História, 2”). Lisboa: Editorial Presença.
- GARIN, Eugenio (2000) *La Cultura del Rinascimento*. Milano: Est.
- GÁSSER, Luis (1996) *Luis Milán on Sixteenth-Century Performance Practice*. Indianapolis: Indiana University Press.
- GMEINWIESER, Siegfried (2001) “Cecilian movement”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 5. (pp. 333-334).

- GREEN, V. H. H. (1984) *Renascimento e Reforma*. (“Anais, 4”). Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- GRIER, James (1996) *The critical editing of music: history, method and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GRIFFITHS, John (1997) “The vihuela: performance practice, style and context”, in COELHO, Victor Anand (ed.) *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*. (“Cambridge Studies in Performance Practice”). Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 158-179).
- GRIFFITHS, John (1999) “Daza, Esteban”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. vol. 4. (pp. 413-416).
- GRIFFITHS, John (1999) “Intabulación”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. vol. 6. (pp. 437-438).
- GRIFFITHS, John (1999) “Milán, Luis”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. vol. 7. (pp. 564-566).
- GRIFFITHS, John (1999) “Vihuela, I: España”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. vol. 10. (pp. 878-883).
- GRIFFITHS, John (2003) *Tañer vihuela según Juan Bermudo*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- GRIFFITHS, John (2004) “La vihuela en la época de Felipe II”, in GRIFFITHS, John; SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.) *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. (“Música Hispana”). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. (pp. 415-448).
- GRIFFITHS, John (2006) “Printing the Art of Orpheus: Vihuela Tablatures in Sixteenth-Century Spain”, in FENLON, Iain; KNIGHTON, Tess (eds.) *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*. (“De Musica, 11”). Kassel: Edition Reichenberger. (pp. 181-214).

- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. (eds.) (1988) *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva – Publicações, Lda.
- HAAR, James (2001) “Humanism”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 11. (pp. 817-821).
- HARWOOD, Ian; POULTON, Diana; VAN EDWARDS, David (2001) “Lute, 4: History”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 15. (pp. 334-343).
- HASKELL, Harry (2001) “Early Music”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 7. (pp. 831-834).
- HENESTROSA, Luis Venegas de (1557) *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*. Alcalá de Henares: Joan de Brocar.
- HENRIQUE, Luís (1999) *Instrumentos Musicais*. 3<sup>a</sup> ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- HERMANN, Christian; MARCADÉ, Jacques (2002) *A Península Ibérica no século XVII*. (“Forum da História, 38”). Mem Martins: Publicações Europa-América, Lda.
- HOWELL, Almonte (2001) “Azpilcueta, Martín de [Navarrus, Martinus]”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 2. (p. 275).
- HUDSON, Barton (2001) “Rodrigues Coelho, Manuel”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 21. (pp. 500-501).
- IVANOFF, Vladimir (1997) “An invitation to the fifteenth-century plectrum lute: the Pesaro Manuscript”, in COELHO, Victor Anand (ed.) *Performance on Lute, Guitar and Vihuela*. (“Cambridge Studies in Performance Practice”). Cambridge: Cambridge University Press. (pp. 1-15).
- JACOBS, Charles (1999) “Bermudo, Juan”, in RODICIO, Emilio Casares (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores. vol. 2. (pp. 396-398).

JAMBOU, Louis (2001) "Ornaments, 2: Spain, 1500-1800", in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 18. (pp. 709-710).

JIMÉNEZ, Juan Ruiz (2004) "Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa", in GRIFFITHS, John; SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.) *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. ("Música Hispana"). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. (pp. 199-239).

JONES, Lewis (1997) "Surviving instruments", in KNIGHTON, Tess; FALLOWS, David (eds.) *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Los Angeles: University of California Press. (pp. 223-227).

KENYON, Nicholas (1988) "Authenticity and Early Music: Some Issues and Questions", in KENYON, Nicholas (ed.) *Authenticity and Early Music*. New York: Oxford University Press. (pp. 1-18).

KENYON, Nicholas (ed.) (1988) *Authenticity and Early Music*. New York: Oxford University Press.

KITE-POWELL, Jeffery (ed.) (2007) *A performer's guide to Renaissance music*. 2<sup>nd</sup> ed. Bloomington: Indiana University Press.

KNIGHTON, Tess (1996) "A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena's *Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger*, Lisbon, 1540): a preliminary report", in *Plainsong and Medieval Music*. vol. 5 (1) (pp. 81-112).

KNIGHTON, Tess; FALLOWS, David (eds.) (1997) *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Los Angeles: University of California Press.

KNIGHTON, Tess (2001) "Baena, Gonzalo de", in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 2. (p. 463).

KNIGHTON, Tess (2006) "Editorial", in *Early Music*. vol. XXXIV (4) (November 2006) (p. 531).

- KNIGHTON, Tess (2007) “Editorial”, in *Early Music*. vol. XXXV (2) (May 2007) (p. 171).
- LAWRENCE-KING, Andrew (1997) “‘Perfect’ instruments”, in KNIGHTON, Tess; FALLOWS, David (eds.) *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Los Angeles: University of California Press. (pp. 354-364).
- LAWSON, Colin; STOWELL, Robin (1999) *The Historical Performance of Music: An Introduction*. (“Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music”). Cambridge: Cambridge University Press.
- LAWSON, Colin (2002) “Performing through history”, in RINK, John (ed.) *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEBRUN, François (1987) *L'Europe et le Monde. XVIe, XVIIe, XVIIIe Siècle*. Paris: Armand Colin Éditeur.
- LIVET, Georges (1998) “Les Fugger”, in MICHEL, Albin (ed.) *Dictionnaire de la Renaissance*. Paris: Encyclopædia Universalis. (pp. 357-360).
- LOBAUGH, H. B. (2001) “Denss, Adrian”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 7. (pp. 218-219).
- LOCKWOOD, Lewis (2001) “Renaissance, 1: Definitions and scope”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 21. (pp. 179-186).
- MARINHO, Helena (2007) “Interpretação Historicamente Informada em Portugal: Discursos e Equívocos”, in MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (eds.) *Interpretação Musical: Teoria e Prática*, (“Ensaio Musicológico”, 3<sup>a</sup>). Lisboa: Edições Colibri. (pp. 203-218).
- MARTELO, David (2005) *A Dinastia de Avis e a Construção da União Ibérica*. (“Líderes e Povos, 5<sup>a</sup>”). Lisboa: Edições Sílabo, Lda.
- MCGEE, Timothy James (1990) *Medieval and Renaissance Music: a performer's guide*. Hampshire: Scolar Press.

- MILÁN, Luis (1536) *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*. Valencia: Francisco Dias Romano.
- MONTEIRO, Francisco; MARTINGO, Ângelo (eds.) (2007) *Interpretação Musical: Teoria e Prática*, (“Ensaaios Musicológicos, 3”). Lisboa: Edições Colibri.
- MORAIS, Manuel (2006) “A Viola de Mão em Portugal”, in *Nassarre/Revista Aragonesa de Musicología*. vol. XXII. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico». (pp. 393-462).
- MORGAN, Paula (2001) “Taruskin, Richard”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 25. (pp. 114, 115).
- MORGAN, Robert (1988) “Tradition, Anxiety and the Current Music Scene”, in KENYON, Nicholas (ed.) *Authenticity and Early Music*. New York: Oxford University Press.
- MUDARRA, Alonso (1546) *Tres libros de musica en cifras para vihuela*. Sevilla: Juan de León.
- NARVÁEZ, Luys de (1538) *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela*. Valladolid: Diego Hernández de Córdoba.
- NEGREIROS, Vasco (2005) *O filho da velhice – Questões de Interpretação*. (Dissertação de Doutoramento). Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte.
- NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de (1991) *História da Música* (“Sínteses da Cultura Portuguesa”). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. (pp. 18-84).
- NERY, Rui Vieira (1996) “O vilancico português do século XVII: Um fenómeno intercultural”, in CASTELO-BRANCO, Salwa (ed.) *Portugal e o Mundo: O encontro de culturas na música*. Lisboa: Publicações D. Quixote, Lda. (pp. 91-102).
- NESS, Arthur J.; KOLCZYNSKI, C. A. (2001) “Sources of lute music”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 24. (pp. 39-63).

- NESS, Arthur J.; KOLCZYNSKI, C. A. (2001) "Sources of lute music, 1: Introduction", in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 24. (pp. 39-40).
- NESS, Arthur J.; KOLCZYNSKI, C. A. (2001) "Sources of lute music, 2: Italian sources to c1680", in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 24. (pp. 40-44).
- NESS, Arthur J.; KOLCZYNSKI, C. A. (2001) "Sources of lute music, 3: Central european sources to c1650", in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 24. (pp. 44-48).
- NESS, Arthur J.; KOLCZYNSKI, C. A. (2001) "Sources of lute music, 5: Vihuela sources, 1536-76", in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 24. (pp. 49-51).
- O'DETTE, Paul (2007) "Plucked Instruments", in KITE-POWELL, Jeffery (ed.) *A performer's guide to Renaissance music*. 2<sup>nd</sup> ed. Bloomington: Indiana University Press. (pp. 170-186).
- OLMI, Giuseppe (1998) "*Regiones omnes momento lustrare poteris: viaggiatori e collezioni nella prima età moderna*", in TEGA, Walter (ed.) *Le Origini della Modernità, I: linguaggi e saperi tra XV e XVI secolo*. ("Testi e Studi sulla Modernità, 1"). Firenze: Leo S. Olschki Editore. (pp. 165-197).
- ORNOY, Eitan (2006) "Between theory and practice: comparative study of early music performances", in *Early Music*. vol. XXXIV (2) (May 2006) (pp. 233-247).
- PALISCA, Claude V. (2006) *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* ("Studies in the History of Music Theory and Literature, I"). Chicago: University of Illinois Press.
- PERKINS, Leeman L. (1999) *Music in the Age of the Renaissance*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- PHILIP, Robert (2004) *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven: Yale University Press.



- PINHO, Ernesto Gonçalves de (1981) *Santa Cruz de Coimbra: Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PINTO, Paulo Mendes (2007) *Conhecimento de Deus*. (“Histórias da Ciência”). Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições.
- PISADOR, Diego (1552) *Libro de musica de vihuela*. Salamanca: Diego Pisador.
- POTTER, John (1998) *Vocal authority: singing style and ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- POULTON, Diana; ALCALDE, Antonio Corona (2001) “Vihuela, 1: Structure and history”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 26. (pp. 605-607).
- POULTON, Diana; ALCALDE, Antonio Corona (2001) “Vihuela, 2: Technique and performing practice”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 26. (pp. 607-608).
- POULTON, Diana; ALCALDE, Antonio Corona (2001) “Vihuela, 3: Repertory”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 26. (p. 608).
- RANDEL, Don Michael (ed.) (1986) *The New Harvard Dictionary of Music*. London: Harvard University Press.
- REES, Owen (1995) *Polyphony in Portugal c. 1530-c. 1620: sources from the monastery of Santa Cruz, Coimbra*. New York: Garland Publishing, Inc.
- REES, Owen (2001) “Cardoso, Manuel”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 5. (pp. 124-125).
- REES, Owen (2001) “Cristo, Pedro de”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 6. (pp. 667-669).
- REES, Owen (2001) “Garro, Francisco”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 9. (p. 551).

- REES, Owen (2004) “Relaciones musicales entre España y Portugal”, in GRIFFITHS, John; SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.) *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. (“Música Hispana”). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. (pp. 455-487).
- REES, Owen (2005) “Adventures of Portuguese ‘Ancient Music’ in Oxford, London and Paris: Duarte Lobo’s ‘Liber Missarum’ and Musical Antiquarianism, 1650-1850”, in *Music & Letters*, vol. 86 (1) (pp. 42-73).
- REY, Pepe (2003) *Et Jesum*. (notas anexas ao CD). [S.l.]: harmonia mundi ibèrica s.a.
- RINK, John (ed.) (2002) *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RIVERA, Juan Carlos (2005) “O Magnum Mysterium de Tomás Luis de Victoria: Transcripción de la obra para voz y laúd”, in *Hispanica Lyra*. (1) (marzo 2005) (pp. 27-33).
- RODICIO, Emilio Casares (dir.) (1999) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- RONCIÈRE, Charles-Marie de la (1998) “Les Médicis”, in MICHEL, Albin (ed.) *Dictionnaire de la Renaissance*. Paris: Encyclopædia Universalis. (pp. 582-588).
- RUBIO, Samuel (2006) *Historia de la música española: desde el «ars nova» hasta 1600*. (“Historia de la música española, 2”). 5ª ed. Madrid: Alianza Editorial.
- RUCQUOI, Adeline (1995) *História Medieval da Península Ibérica*. (“Nova História, 21”). Lisboa: Editorial Estampa, Lda.
- RYCKE, Dawn de (2001) “Invoking Pedro de Escobar: The persistence of *Cananea* and the placing of Tradition”, in *Revista Portuguesa de Musicologia*. (7) (2001) (pp. 7-45).
- SABATIER, François (1998) *Miroirs de la musique, Tome I*. Paris: Librairie Arthème Fayard.
- SADIE, Stanley (ed.) (1994) *The Grove Concise Dictionary of Music*. London: The Macmillan Press Ltd.
- SADIE, Stanley (ed.) (2001) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited.

- SAGE, Jack; FRIEDMANN, Susana (2001) “Glosa”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 10. (p. 22).
- SALTER, Lionel (2001) “Landowska, Wanda”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 14. (pp. 225-226).
- SHERMAN, Bernard (1997) *Inside Early Music: Conversations with Performers*. New York: Oxford University Press, Inc.
- SMITH, Hopkinson (1997) “Plucked instruments: silver tones of a golden age”, in KNIGHTON, Tess; FALLOWS, David (eds.) *Companion to Medieval and Renaissance Music*. Los Angeles: University of California Press. (pp. 135-137).
- SOUSA, Manuel de (2003) *Reis e Rainhas de Portugal*. Mem Martins: Sporpress – Sociedade Editorial e Distribuidora, Lda.
- STAUFFER, George B. (1997) “Changing issues of performance practice”, in BUTT, John (ed.) *The Cambridge Companion to Bach* (“Cambridge Companions to Music”). Cambridge: Cambridge University Press.
- STEVENSON, Robert (2001) “Aranda, Matheo de”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 1. (pp. 836-837).
- STEVENSON, Robert (2001) “Brito, Estêvão de”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 4. (p. 363).
- STEVENSON, Robert (2001) “Escobar, Pedro de [Pedro del Puerto; Pedro do Porto]”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 8. (pp. 314-315).
- STEVENSON, Robert (2001) “Guerrero, Francisco (i)”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 10. (pp. 500-503).

- STEVENSON, Robert (2001) “Morago, Estêvão Lopes”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 17. (pp. 84-85).
- STEVENSON, Robert (2001) “Santiago, Francisco de [Veiga, Vega]”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 22. (p. 256).
- STEVENSON, Robert (2001) “Victoria, Tomás Luis de”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 26. (pp. 531-537).
- TARUSKIN, Richard (1988) “The Pastness of the Present and the Presence of the Past”, in KENYON, Nicholas (ed.) *Authenticity and Early Music*. New York: Oxford University Press.
- TARUSKIN, Richard (2005) *The Oxford History of Western Music, I: The Earliest Notations to the Sixteenth Century*. New York: Oxford University Press, Inc.
- TEGA, Walter (ed.) (1998) *Le Origini della Modernità, I: linguaggi e saperi tra XV e XVI secolo*. (“Testi e Studi sulla Modernità, 1”). Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- TENENTI, Alberto (1991) “O Mercador e o Banqueiro”, in GARIN, Eugenio (dir.) *O Homem Renascentista*. (“O Homem e a História, 2”). Lisboa: Editorial Presença. (pp. 145-167).
- TODOROV, Tzvetan (1991) “Viajantes e Indígenas”, in GARIN, Eugenio (dir.) *O Homem Renascentista*. (“O Homem e a História, 2”). Lisboa: Editorial Presença. (pp. 229-248).
- TOMLINSON, Gary (ed.) (1998) *The Renaissance*, (“Source Readings in Music History”, vol. 3). New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- VALDERRÁBANO, Enríquez de (1547) *Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*. Valladolid: Francisco Hernández de Córdoba.
- VASCONCELLOS, Joaquim (1870) *Os músicos Portuguezes*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- WEGMAN, Rob C. (2005) “Musical Offerings in the Renaissance”, in *Early Music*: vol. XXXIII (3) (pp. 425-437).

WIERMANN, Barbara (2001) “Bach-Gesellschaft”, in SADIE, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2<sup>nd</sup> ed. London: Macmillan Publishers Limited. vol. 2. (pp. 434-435).

## Anexo 1 – Quadros

A informação disponibilizada nos Quadros que integram este Anexo 1 é resultante de um cruzamento entre os dados contidos nos sete livros de música para vihuela impressos entre 1536 e 1576 – da autoria dos vihuelistas e compositores Luis Milán (*Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, 1536), Luys de Narváez (*Los seys libros del Delphín de musica de cifras para tañer Vihuela*, 1538), Alonso Mudarra (*Tres libros de musica en cifras para vihuela*, 1546), Enríquez de Valderrábano (*Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, 1547), Diego Pisador (*Libro de musica de vihuela*, 1552), Miguel de Fuenllana (*Libro de musica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*, 1554) e Esteban Daza (*Libro de musica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso*, 1576) –, as notas anexas ao CD-ROM *Libros de música para vihuela* – ARRIAGA, Gerardo; GONZÁLEZ, Carlos; SOMOZA, Javier (2003) – e os artigos relevantes no *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* – RODICIO, Emilio Casares (dir.) (1999) – e em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* – SADIE, Stanley (ed.) (2001).

Para a contabilização do número de obras por livro foi seguida a lógica aplicada no supracitado CD-ROM: verificando-se o desdobramento de uma obra em duas ou mais secções (indicadas, p.ex., como “[Otra versión]” no caso de Milán, “2ª parte” em Mudarra e Valderrábano, ou como várias secções sucessivas de uma mesma Missa), estas são encaradas como parte integrante de uma única obra.



## Anexo 1.1 – Quadro listagem do repertório para voz e vihuela nos sete livros impressos (1536-1576)

autor	vol.	fólio	título/incipit
Milán (1536)	I	H1	Toda mi vida hos amé. Villancico en castellano
		H1	[Otra versión]
		H1v	Sospiró una señora. Villancico en castellano
		H1v	[Otra versión]
		H2	Agora viniesse un viento. Villancico en castellano
		H2	Quien amores ten. Villancico en portugués
		H2v	[Otra versión]
		H3	Falai miña amor. Villancico en portugués
		H3	Poys dezeys que me quereys ben. Villancico en portugués
		H3	[Otra versión]
		H3v	Durandarte, Durandarte. Romance
		H4	Segunda parte. Palabras son lisongeras
		H4v	Sospirastes, Baldovinos. Romance
		H5	Segunda parte. Si te vas conmigo en Francia
		H5v	Amor che nel mio pensier viue et regna. Soneto en italiano
		H6v	Porta chiascun nela fronte signato. Soneto en italiano
		H7v	Noua angeleta soura l'ale accorta. Soneto en italiano
	II	Q1	Al amor quiero vencer. Villancico en castellano
		Q1	[Otra versión]
		Q1v	Aquel cauallero, madre. Villancico en castellano
		Q2	[Otra versión]
		Q2v	Amor, que tan bien siruiendo. Villancico en castellano
		Q3	[Otra versión]
		Q3	Leuayme, Amor, d'aquesta terra. Villancico en portugués
		Q3v	[Otra versión]
		Q4	Un cuydado que mia vida ten. Villancico en portugués
		Q4	[Otra versión]
		Q4v	Perdida teñyo la color. Villancico en portugués
		Q4v	[Otra versión]
		Q4v	Con pauor recordó el moro. Romance
		R1v	Segunda parte. Mi cama, las duras peñas
		R2	Triste estaua, muy quexosa. Romance
		R2v	O gelosía, d'amanti horribil freno. Soneto en italiano
		R3v	Madonna, per voi ardo. Soneto en italiano
		R4v	Gentil mia donna, l'veggio. Soneto en italiano
Narváez (1538)	V	65	Romance «Ya se asienta el rey Ramiro», del sexto tono
		66	Romance «Paseávase el Rey moro», del quarto tono
		67	Tres diferencias sobre el villancico «Si tantos halcones»
		72v	Seis diferencias de contrapunto sobre el villancico «Y la mi cinta dorada», del quinto tono
		77	[Villancico] «La bella mal maridada»
		78	Contrapunto sobre el villancico «Con qué la lauaré»
		80	Villancico «Ardé, corazón, ardé», del quarto tono
Mudarra (1546)	III	1	Pater noster a quatro de Adrian Vuilliant
		4	Respice in me Deus, de Gomberth
		6	Clamabat autem mulier. Motete de la Cananea
		10v	Durmiendo yua el Señor. Romance
		11v	2ª parte. El agua, con la tormenta
		13	Triste estaua el rey David. Romance
		14	Israel, mira tus montes. Romance
		15v	Sin dudar. Canción al milagro de la Encarnación
		18	2ª parte. Por qué arte
		20	Recuerde el alma dormida. Canción
		21	Claros y frescos ríos. Canción, letra de Boscán



		23	Qué llantos son aquestos. Sonetto a la muerte de la serenísima princesa doña María, nuestra señora. Va a manera de diálogo
		25v	Si por amar el hombre. Soneto
		28	Por ásperos caminos. Soneto, letra de Garcilaso
		30v	Regia qui mesto. Versos a la muerte de la serenísima princesa doña María, nuestra señora
		32v	Dulces exuuiæ. Versos del quarto de Vergilio
		35	Beatus ille qui procul negociis. Verso en latin, de Hora[cio]
		35v	Hanc tua Penelope. Verso en latin, de Ouidio
		36	La vita fugge. Soneto en italiano, letra de Petrarca
		39	Lassato a yl Tago. Soneto
		41v	O gelosia, d'amanti. Soneto, letra de Sanazaro
		44	Itene al ombra. Soneto, letra de Sanazaro
		45	Dime a dó tienes las mientes. Villancico
		47v	Si me llaman, a mí llaman. Villancico
		50	Gentil cauallero. Villancico
		53	Isabel, perdiste la tu faxa. Villancico
		55	Si uiesse e me leuasse. Villancico
		56	Nisi Dominus edificauerit domum. Psalmo por el séptimo tono
		57	Exurge, quare obdormis Domine. Psalmo por el primer tono
Valderrábano (1547)	I	1	Fuga a tres, primero grado
		1v	Fuga a tres, primero grado
		1v	Agnus Dei a tres sobre mi fa re sol fa mi, primero grado
		2	Benedictus a tres, segundo grado
		2	Osanna a tres sobre el dicho mi fa re sol fa mi, segundo grado
	II	2v	Agnus Dei a quatro, tercero grado
		3v	Agnus Dei. Iosquin, a quatro, tercero grado
		5	Laudate Dominum omnes gentes, de Layole, segundo grado
		5v	2ª parte. Gloria Patri et Filio
		5v	O gloriosa Dei genitrix. Gombert, segundo grado
		6v	Beata quorum agmina, a quatro, segundo grado
		6v	Si bona suscepimus, a quatro, segundo grado
		7v	Infirmitem nostram. Verdelot, a quatro, tercero grado
		8	Repleti sunt quidem Spiritu Sancto. Verdelot, a quatro, tercero grado
		8v	Panis quem ego dabo. Lupus, a quatro, tercero grado
		9v	Hic precursor et dilectus. Gombert, a quatro, segundo grado
		10v	Exultet celum laudibus. Sepúlueda, a quatro, segundo grado
		10v	Aue María. Loiset, a cinco, tercero grado
		11v	Iesum queritis. Loyset, a quatro, tercero grado
		12	Tibi soli peccaui. Iaquet, a quatro, segundo grado
		13	Aparens Christus discipulis suis. Gomber, a cinco, tercero grado
		14	Veni in altitudinem maris. Iaquet, a cinco, tercero grado
		15	Nonne disimulaui? Morales, a quatro, segundo grado
		15v	Virgo prudentissima. Pieton, a quatro, segundo grado
		16v	Peccaui supra numerum. Adriano, a cinco, tercero grado
		17	Augustine lux doctorum. Adriano, a cinco, tercero grado
		17v	Aue Maria. Iosquin, a seys, tercero grado
		18v	Antequam comedam. Vicencio Ruffo, a cinco, tercero grado
		19v	Ay de mí, dize el buen padre. História de cómo Mathatías llora la destruyción de Hierusalem. A sonada de romance viejo, primero grado
		20	Adormido se á el buen viejo. Historia de cómo el propheta Helías huyó por el desierto. A sonada de romance viejo, dos diferencias, primero y tercero grado
		20v	En la ciudad de Betulia. Historia de Iudith quando siendo biuda degolló a Holofernes. A sonada de romance viejo, primero grado
		21	Laudate dominum Deum nostrum, segundo grado
		21v	De hazer lo que iuré. Proverbio, segundo grado
		21v	Auchelina vel auchelina. Soneto, primero grado
		22	Eulalia borgonela. Soneto, segundo grado
		22	¡O, que en la cumbre! Villancico, dos diferencias, segundo y tercero grado
		22v	Muera en las hondas. Villancico, primero grado
		22v	Corten espadas afiladas. Soneto a manera de ensalada, contrahecho al de Cepeda, segundo grado
		23	A monte sale el amor. Soneto, primero grado

		23v	2ª diferencia. A los montes de Diana, segundo grado
		23v	¿De dónde venís, amore? Villancico, segundo grado
		24	Corona de más hermosas. Villancico, primero grado
		24	Desposósete tu amiga, Iuan pastor. Villancico, primero grado
		24	Rugier qual sempre fui. Soneto, primero grado
		24	¿Con qué la lavaré? Villancico, segundo grado
		24v	¿Cómo puedo yo biuir? Villancico, primero grado
		25	Las tristes lágrimas mías. Villancico, segundo grado
		25	Sea, quando recordares. Prouerbio sacado de la Sagrada Escripura, tercero grado
		25v	Los braços traygo cansados. Romance, segundo grado
		26	Y arded, coraçón, arded. Villancico, primero grado
		26	Ya caualga Caláynos. Romance, primero grado
		26v	La bella mal maridada. Villancico, segundo grado
		26v	¿Dónde son estas serranas? Villancico, primero grado
III		27	Vita dulcedo. Motete de Lupus, segundo grado
		27v	2ª parte. Et Iesum
		28	3ª parte. O dulcis Virgo
		28	In te Domine speravi. Motete de Lupus, tercero grado
		29v	O quam suavis est. Motete, segundo grado
		30v	Hierusalem luge. Motete de Verdelot, segundo grado
		31	Cum invocarem. Motete de Verdelot, primero grado
		31v	Ut fidelium Propagatione. Motete de Miguel Ortiz, segundo grado
		32v	Hierusalem convertere ad Dominum. Lamentacion de Miguel Ortiz, segundo grado
		33	Se pur te guardo. Canción, primero grado
		34	Quid prodest ad surdus. Ouidii carmen, primero grado
		34	Se in me exstremo. Canción, primero grado
		35	Gloriarmi poss'io, donne. Canción de Verdelot, primero grado
		35v	Madonna, qual certezza. Canción de Verdelot, primero grado
		36v	Qui la dira. Canción de Verdelot, segundo grado
		37v	Madonna, non so dir tante parole. Canción de Verdelot, segundo grado
		38	Dormendo un giorno. Canción de Verdelot, segundo grado
		39	Vita de la mia vita. Canción de Verdelot, primero grado
		39v	2ª parte. Quel foco che m'acese
		40	Amor, tu say. Canción de Archadelt, primero grado
		41	Ytalia mia. Canción de Verdelot, segundo grado
		42v	Quién me otorgase, señora. Canción de Iuan Vázquez, segundo grado
		43	2ª parte. Y aunque mill años turases
		43v	Argimina nombre le dio. Canción de las reynas que fueron en España, de Anrríquez, contrahecha a otra francesa. Primero grado
		44	Señora si te olvidaré. Canción de Anrríquez, primero grado
		44v	Jamás cosa que quisiesse. Canción de Anrríquez, primero grado
Pisador (1552)	I	4v	A las armas, moriscote. Romance viejo
		4v	Guarte, guarte, el rey don Sancho. Romance viejo
		5	¡Quién huuiessse tal ventura! Romance viejo
		5v	La mañana de Sant Juan
		5v	Passeávase el rey moro. Romance viejo
		6v	Para qué's, dama, tanto quereros. Endechas de Canaria
		7	Passando el mar Leandro el animoso. Soneto
		7v	Flérída, para mí dulce y sabrosa. Soneto
	II	9	Si la noche haze escura. Villancico a tres
		9	Y con qué la lauaré. Villancico a tres
		9v	¡Quién tuuiessse tal poder! Villancico a tres
		10	Pártense partiendo yo. Villancico a tres
		10v	Pues te partes y te vas. Villancico a quatro
		10v	No me llames sega la erua. Villancico a quatro de Iuan Vázquez
		11	Si te quitasse los hierros. Villancico a quatro
		11v	Si me llaman a mí llaman. Villancico a quatro de Iuan Vázquez
		12	En la fuente del rosel. Villancico a quatro de Iuan Vázquez
		12	Por vna vez que mis ojos alcé. Villancico a quatro de Iuan Vázquez
		12v	Aquellas sierras, madre. Villancico a quatro

- 13 Gentil cauallero. Villancico a quatro
- 14 Mal ferida va la Garça. Villancico a quatro
- 14v Si te vas a bañar, Juanica. Villancico a quatro
- 15 Pange lingua a trez bozes
- 15v Sacris solempniis [sic]
- 16 Dixit Dominus Domino meo, del primer tono
- 16v Dixit Dominus Domino meo, del quarto tono
- 16v In exitu Israel de Egipto, tono irregular
- III 17 Fantasía del primer tono sobre la fa sol la re mi re
- 17v Fantasía sobre el seculorum del segundo tono: ut re ut fa mi ut re mi re
- 18 Fantasía del tercero tono sobre mi la sol mi fa sol mi
- 18v Fantasía del quarto tono sobre la sol fa re mi
- 19v Fantasía del quinto tono sobre fa fa sol mi fa re
- 20 Fantasía del sexto tono sobre fa mi re fa sol fa
- 20v Fantasía del séptimo tono sobre ut sol mi sol la sol
- 21 Fantasía del octauo tono sobre sol mi fa sol mi re
- 21v Fantasía del primer tono sobre re mi fa sol mi re
- 22 Fantasía del quarto tono sobre la sol la mi fa mi
- 23 Fantasía a tres bozes del quarto tono sobre mi la sol mi fa mi
- 23v Fantasía a tres bozes del primer tono sobre re la fa sol la re
- IV 31 Missa de Iusquin, de Ercules dux ferrarie
- 31 Primer Kirie
- 31 Christe de la missa
- 31v Kirie postrero
- 31v Gloria de la missa
- 32 Quitolis de la mesma gloria
- 32v Credo de la mesma missa de Ercules Dux ferrarie
- 33v Et incarnatus est
- 34 Et in Spiritum, tercera parte del mesmo credo
- 34v Sanctus
- 35 Benedictus a dúo
- 35 Osana
- 35v Agnus de la misma missa
- 36 Missa de Iusquin que va sobre fa re mi re
- 36 Chirie
- 36v Christe de la misma missa
- 36v Chirie postrero desta missa
- 36v Gloria de la misma missa
- 37 Qui tolis de la misma missa
- 38 Credo de la misma missa
- 38v Et incarnatus de la misma missa
- 38v Et Spiritum Sanctum
- 39v Sanctus de la misma missa
- 39v Benedictus de la misma missa de Iusquin
- 40 Osana
- 40v Agnus de la missa
- VI 75 In principium erat verbum. Motete de Iusquin, a quatro
- 75v Fuit homo missus. Motete de Gombert a quatro bozes
- 76 Aue Maria. Motete de Adrianus de Vilart, a quatro bozes
- 77 Pater noster. Motete de Adrianus de Villart, a quatro
- 78 Tota pulchra. Motete de Iusquin, a quatro
- 79 Dum complerentur. Motete de Basurtu, a quatro bozes
- 79v Qui seminant in lachrymis. Motete de Gombert, a quatro
- 80 Queramus cum pastoribus. Motete de Iuan Monton, a quatro
- 81 Miserere mei Deus. Motete de Iusquin, a cinco
- 85 Tulerunt Dominum. Motete de Gombert, a ocho
- VII 88v Sempre me fingo, villanesca a quatro bozes
- 89 A quand'a quand'haueua, villanesca a quatro
- 89v Lagrime mesti & voi sospir dolenti, villanesca a quatro

		90	Madonna mia, famme bona offerta, villanesca a quatro
		90v	O bene mio, famm'vno fauore, villanesca a quatro
Fuenllana (1554)	I	5v	Et ascendit in cœlum, a tres, de la Missa Benedicta es cœlorum Regina, de Morales
		7	Benedictus de la missa de Gaude Barbara, a tres, de Morales
		8v	Et resurrexit de la missa de Lomme arme, a tres, de Morales
		10	Crucifixus de la missa Tu es vas electionis, a tres, de Morales
		11v	Agnus Dei de la missa de Aue maria, a tres, de Morales
		13	Deposuit potentes, a tres, de Morales
	II	14v	Hodierna lux, motete a quatro de Lupus. D
		15v	Secunda pars, Ave Domina cœlorum
		18v	Qui confidunt in Domino, motete a quatro de Lirithier
		20	Secunda pars, Benefac Domine
		23	Letentur omnes, motete a quatro de Lupus
		24	Secunda pars, Hec Maria fuit
		25v	Cum appropinquasset, motete a quatro de Gascon. F
		27v	Parce domine, motete a quatro de Gombert. D
		30v	Inter natus mulierum, motete a quatro de Morales. D
		32v	O regem cœli, motete a quatro de Andrés de Silva. F
		33v	Secunda pars, Saluator qui est Christus
		35	Ave Maria, motete a quatro de Adrian Villart. D
		37	Super flumina Babilonis, motete a quatro de Gombert. D
		40v	Benedictus de la missa de Lome arme, a quatro, de Morales. F
		42	Ave sanctissima Maria, motete a quatro de Gombert. F
		45	O quam pulchra es, motete a quatro de Gombert. F
		47v	Sancta et immaculata [sic], motete a quatro de Morales. F
		48v	Secunda pars, Benedicta tu in mulieribus
		50	Domine pater, motete a quatro de Gombert. F
		52v	Sancte Alfonse, motete a quatro de Gombert. F
		55	Benedictus de la missa Benedicta es cœlorum regina, a quatro, de Morales. D
		57	Veni Domine, motete a quatro de Morales. D
	III	59v	Aspice Domine, motete a cinco de Iaquet. D
		61v	Si bona suscepimus, motete a cinco de Verdelot. D
		63	Verbum inicuum, motete a cinco de Morales. D
		64	Lamentabatur Jacob, motete a cinco de Morales. D
		65v	Lauda Syon saluatorem, motete a cinco de Gombert. F
		67	Virgo Maria speciosissima, motete a cinco de Morales. D
		68v	Secunda pars, Virgo Maria virga Iesse
		70	O beata Maria, motete a cinco de Gombert. D
		71	Germinavit radix Iesse, motete a cinco de Gombert. D
		72	O felix Anna, motete a cinco de Gombert. F
		73v	Credo de la missa De beata virgine, a cinco, de Iosquin. D
		76	Secunda pars, Crucifixus
		77	Lamentación a cinco de Morales
		81v	Jubilate Deo, motete a seys de Morales. D
		82v	Segunda pars, O felix ætas
		83v	Agnus Dei de la missa Si bona suscepimus, a seys, de Iaquet
		85	Benedicta es cœlorum regina, motete a seys de Iosquin. D
		86v	Manus tuæ Domine, motete a seys de Morales
		88	Præter rerum seriem, motete a seys de Iosquin. D
IV		90	Qui tollis peccata, segunda parte de la gloria de la missa de La sol fa re mi, a quatro, de Iosquin. F
		91	Agnus Dei de la missa Lomme Arme, a quatro, de Morales. D
		91v	Et in terra pax, primera parte de la Gloria de la missa de Faysan regres, a quatro, de Iosquin. D
		92	Primero kyrie de la missa de Faysan regres, a quatro, de Josquin. D
		92v	Postrero kyrie de la missa de Faysan regres, a quatro, de Josquin. F
		93	Primero kyrie de la missa de La sol fa re mi, a quatro, de Iosquin. D
		93	Christe de la missa de La sol fa re mi, a quatro, de Iosquin. F
		93v	Postrero kyrie de la misma missa, a quatro, de Iosquin. F
		94	Pange lingua, a quatro, de Guerrero. D
		94v	Pange lingua, a tres, de Guerrero. F

- 95v Sacris solemnii, a tres, de Guerrero. F
- 96 Sacris solemnii, una boz de contrapunto sobre el canto llano, del author
- 96v Pater noster, a quatro, de Guerrero
- 107v Ave maris stella, a quatro, del author. D
- 108 Benedictus de la missa de Mila [sic] regres, a tres, de Morales. F
- 108v Donec ponam inimicos tuos. Los ocho tonos en fabordón, compuestos por Francisco Guerrero. Primero tono
- 109 Donec ponam. Segundo tono. Guerrero
- 109 Donec ponam. Tercero tono. Guerrero
- 109v Donec ponam. Quarto tono. Guerrero
- 109v Donec ponam. Quinto tono. Guerrero
- 110 Donec ponam. Sexto tono. Guerrero
- 110v Sicut erat in principio. Este verso es a cinco. Guerrero. D
- 111 Magna opera Domine [sic]. Sétimo tono. Guerrero
- 111 Quoniam confortauit. Octauo tono. Guerrero
- V 112 Come havro dunque, strambote a cinco de Verdeloth. D
- 112 Secunda pars, Deh deh vi fusse sin notta
- 113 Se le interna mia, strambote a cinco de Archadelt
- 114 Amor farne yl peggio che fay, strambote a cinco de Constanzo Festa
- 114v Signora Iulia, strambote a cinco de Verdelot. D
- 116 Madonna per voi ardo, strambote a quatro de Laurus. D
- 116v Liete madonne, strambote a quatro de Laurus. D
- 117v Quanto sia liet'il giorno, strambote a cinco de Verdeloth. D
- 118 Tan que vivray, strambote a quatro. F
- 119 O sio potessi dona, strambote a quatro de Archadelt. F
- 119v Bella floretta, strambote a quatro de Archadelt. F
- 120v O felici occhi miei, strambote a quatro de Archadelt
- 121 Il bianco e dolce cigno, strambote a quatro de Archadelt. D
- 121v Occhi miei lassi, strambote a quatro de Archadelt
- 122 Secunda pars, Morte puo chiuder
- 122v O io mi pensai, strambote a quatro de Arcadelt. D
- 123v ¡O, más dura que mármol a mis quexas!, soneto a quatro de Pedro Guerrero. F
- 124v Secunda pars, Tu dulce habla
- 125v ¿Quien podrá creer que yo jamás reposo?, soneto a tres de Pedro Guerrero. F
- 126 Passando el mar Leandro el animoso, soneto a quatro de Pedro Guerrero. D
- 127 ¿Por dó començaré mi triste llanto?, soneto a quatro de Pedro Guerrero. F
- 128 D'vn spiritu triste y sin consuelo, soneto a quatro de Pedro Guerrero. F
- 128v Amor es voluntad dulce y sabrosa, soneto a quatro de Pedro Guerrero. F
- 129v Mi corazón fatigado, madrigal a quatro de Pedro Guerrero. F
- 130 Secunda pars, Agora cobrando acuerdo
- 131 Oyme oyme dolente, villanesca a tres
- 131 Quando ti vegio a esta finestra bella, villanesca a tres
- 131v Madona mia la vostra bellezza, villanesca a tres
- 132 ¿Cómo queréys, madre?, villancico a tres de Iuan Vázquez
- 133 Morenica, dame un beso, villancico a tres de Iuan Vázquez
- 133v Vos me matastes, niña en cabello, villancico a tres de Iuan Vázquez
- 134 Ay, que non oso, villancico a tres de Iuan Vázquez
- 134v No sé qué me bulle, villancico a tres de Iuan Vázquez
- 135v Duélete de mí, señora, villancico a tres de Iuan Vázquez
- 136 No me habléys, conde, de amor en la calle, villancico a tres de Iuan Vázquez
- 137 Quiero dormir y no puedo, villancico a tres de Iuan Vázquez
- 138 ¿Con qué la lauaré?, villancico a quatro de Iuan Vázquez
- 138v ¿Que farán del Pobre Iuan?, villancico a quatro de Flecha. D
- 139v Teresica, hermana, villancico a quatro de Flecha. F
- 140 ¡Mal aya quien a vos casó!, villancico a quatro de Flecha. D
- 141v Puse mis amores, villancico a quatro de Rauaneda. F
- 142 De los álamos vengo, madre, villancico a quatro de Iuan Vázquez. D
- 143 Ojos claros, serenos, villancico a quatro de Guerrero
- 144 Torna, Mingo, a enamorarte / ¡Guarda fuera!, villancico a quatro de Guerrero. D
- 145 De Antequera sale el moro, romance viejo a quatro de Morales

- 145 A las armas moriscote, romance viejo a quatro de Bernal
- VI 146 Iubilare Deo. Ensalada de Flecha. D
- 146v Para mí me lo querría
- 146v Poltron fransoi
- 147 ¡Que sí puede ser, señor bachiller!
- 147v Mejor le fuera mal año
- 147v En la ciudad de la Gloria
- 148 El vanastón me espanta
- 148 Nan [non] far el cauaglier
- 148v A la girigonça
- 149 Et ipsa conteret caput tuum
- 149 Bomba, bomba. Ensalada de Flecha. D
- 149v ¡A l'escota socorred!
- 150 Mas, triste yo, ¿qué haré?
- 150v ¡Oh, qué ventura he tenido!
- 151 Gratias agamus Domino
- 151v Bendito sea aquel día
- 152v Pues lo vento nos ha de leuar
- 153 La gala chinela
- 153 Nam si pericula sunt in mari
- 153 Oýd, oýd los bivientes. Ensalada de Flecha [La Justa]
- 154 Para ti la quiero
- 154v Cata el lobo dó va, Juanica
- 155 Super astra Dei
- 155v Si con tantos seruidores
- 156 ¡Que tocan al arma, Iuana!
- 156v Que no son amores / para todos hombres
- 156v Mala noche auéys de auer
- 158 Laudate Dominum omnes gentes
- 158 Et resurrexit de la missa de Aue Maria, a tres, de Morales. F
- 158v Osanna de la misma Missa, a quatro. F
- 159 La mi sola Laureola, villancico a quatro de Iuan Vázquez
- 162v Couarde cauallero, villancico de Iuan Vázquez
- 163v Passeáuase el Rey moro, el autor sobre el canto llano de este romance. F
- 168 Una compostura del author con dos cantos llanos: Aue maris stella y Gaudeamus
- 168v La carta de Boscán: El que sin ti biuir. Fuenllana
- 169 Si los delfines mueren de amores, endechas a tres, del author. F
- 173 Benedicamus patrem, motete del author. F

---

Daza (1576)	I	1	[Fantasía por el primer tono]. D
		2v	Fantasía por el segundo tono. D
		4	Fantasía por el tercero tono. D
		6	Fantasía por el quarto tono. D
		7	Fantasía por el quinto tono. D
		9	Fantasía por el sexto tono. D
		10	Fantasía por el séptimo tono. F
		11	Fantasía por el octauo tono. D
		12v	Fantasía a tres, por el primer tono. F
		14	Fantasía a tres, por el quinto tono. F
		15v	Fantasía a tres, por el séptimo tono. F
		16v	Fantasía a tres, por el octauo tono. F
		18v	Fantasía por el primer tono a quatro. F
		20	Fantasía por el primero tono, por G sol re ut a quatro. F
		21v	Fantasía por el segundo tono a quatro por G sol re ut. D
		23v	Fantasía a quatro por el quarto tono por a la mi re. F
		24v	Fantasía por el sexto tono [a quatro]. F
		26	Fantasía por el primero tono a quatro. F
		27	Fantasía con ciertos passajes para desenvoluer las manas [sic], por el primer tono. D
		29v	Fantasía de passos largos para desenvoluer las manos, por el mismo tono. D
		31	Fantasías [sic] de passos largos, para desenvoluer las manos, por el quinto tono. D

- 33 Fantasías [sic] de passos largos, para desenvolver las manos, por el octavo tono. D
- II 35v Nigra sum sed formosa, motete a cinco de Crequillon
- 38 Dum deambulet Dominus, motete a quatro de Crequillon
- 40v Segunda parte, Vocem tuam audiui
- 43 In me transierunt ire tue, motete a quatro de Mayllart
- 45v O beata Maria, motete a quatro de Pedro Guerrero
- 47 Segunda parte, Accipe quod offerimus
- 49 Ave Maria, motete a quatro de Francisco Guerrero
- 52 Deus Deus meus, segunda parte de un motete a quatro de Simon Buleau que dize Domine ne longe facias
- 54v Genuit puerpera regem, segunda parte de un motete a quatro de Simon Buleau que dize O magnum  
mysterium
- 57 Absterget Deus, motete a quatro de Simon Buleau
- 59v Segunda parte, Non esurient
- 62 Turba multa, motete a quatro de Simon Buleau
- 64v Respexit Helias, motete a quatro de Simon Buleau
- 67 Tulerunt ergo fratres, segunda parte de un motete a quatro de Simon Buleau que dize Videns Jacob
- 69 Angelus Domini, motete a quatro de Vasurto
- 71 Quem dicunt homines, motete a quatro de Ricafort
- III 74v Enfermo estaba Antioco. Romance
- 75 ¡Ay, mudo soy, hablar no puedo! Soneto a quatro de Pedro Ordóñez
- 77v ¡Ay, fortuna cruel; ay, ciego Amor! Soneto a quatro de Pedro Ordóñez
- 78 Segunda parte, Lebantaron muy alto mi esperança
- 79 Escrito esta en mi alma vuestro gesto. Soneto a quatro
- 80v Segunda parte, Yo no nascí sino para quereros
- 81v ¡Cuán bienaventurado! Cancion a quatro
- 83 Prado verde y florido. Villanesca a quatro de Francisco Guerrero
- 84 Pues ya las claras fuentes. Villanesca a quatro de Zaballos
- 85v ¡Ay de mí, sin ventura! Villanesca a quatro de Nabarro
- 87v ¡Adiós, verde ribera y pradería! Villanesca a quatro de Guerrero
- 89 ¿No vez [sic], Amor, que esta gentil moçuela? Villanesca a quatro de Nabarro
- 90v Esclareçida Iuana, el que se atreue. Villanesca a quatro de Villalar
- 91v Duro mal, terrible llanto. Villanesca a quatro de Caballos
- 93 Dime, manso viento. Villanesca a quatro de Caballos
- 94 Cállese ya Mercurio. Villanesca a quatro
- 95v Nunca más verán mis ojos. Villancico a tres, fácil
- 96 Buelta, Pues que mis ojos perdieron
- 96v Dame acogida en tu hato. Villancico viejo a tres, fácil
- 97 Buelta, Esta noche en tu cabaña
- 97 A tierras ajenas. Villancico a tres [fácil]
- 99 ¿Qué razón podéys vos tener? Villancico a quatro de Nabarro
- 99v Buelta, Con razón podéys dezir
- 100v Alegrías, alegrías. Villancico a quatro
- 101v Buelta, Canta, Gil, vna canción
- 102v Gritos daua la morenica. Villancico a quatro
- 103v Serrana, ¿dónde dormistis? Villancico a quatro
- 104v A ser con vuestro marido
- 104v Zagaleja, la de lo verde. Villancico a quatro
- 105v Buelta, Yo me voy con mi ganado
- 107v ¿Quién te hizo, Juan pastor? Villancico a quatro
- 108 Buelta, Solías con tus cantares
- 108v Quando las desdichas mías. Villancico a quatro
- 109 Buelta, Si ventura, de piadosa
- 109v Mira, Iuan, lo que te dixe. Villancico a quatro

## Anexo 1.2 – Quadro resumo do repertório dos sete livros impressos (1536-1576)

	LM	LN	AM	EV	DP	MF	ED	acumulado
<b>VALORES ABSOLUTOS</b>								
obras por livro	72	34	76	171	95	182	62	692
obras instrumentais	50	27	49	98	39	70	2	335
obras para voz e vihuela	22	7	27	73	56	112	60	357
intabulações para voz e vihuela	0	0	3	44	33	105	38	223
originais para voz e vihuela	22	7	24	29	23	7	22	134
<b>VALORES RELATIVOS</b>								
obras instrumentais	69.44%	79.41%	64.47%	57.31%	41.05%	38.46%	3.23%	48.41%
obras para voz e vihuela	30.56%	20.59%	35.53%	42.69%	58.95%	61.54%	96.77%	51.59%
intabulações para voz e vihuela	0.00%	0.00%	11.11%	60.27%	58.93%	93.75%	63.33%	62.46%
originais para voz e vihuela	100.00%	100.00%	88.89%	39.73%	41.07%	6.25%	36.67%	37.54%
repertório para voz e vihuela	6.16%	1.96%	7.56%	20.45%	15.69%	31.37%	16.81%	100.00%

**LM** – Luis Milán (*Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, 1536)

**LN** – Luys de Narváez (*Los seys libros del Delphín de musica de cifras para tañer Vihuela*, 1538)

**AM** – Alonso Mudarra (*Tres libros de musica en cifras para vihuela*, 1546)

**EV** – Enríquez de Valderrábano (*Libro de musica de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, 1547)

**DP** – Diego Pisador (*Libro de musica de vihuela*, 1552)

**MF** – Miguel de Fuenllana (*Libro de musica para Vihuela, intitulado Orphenica lyra*, 1554)

**ED** – Esteban Daza (*Libro de musica en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso*, 1576).





### Anexo 1.3 – Quadro listagem das intabulações para voz e vihuela nos sete livros impressos (1536-1576)

autor	polifonista	vol.	fólio	título/incipit
Mudarra (1546)	Adrian Willaert	III	1	Pater noster a quatro de Adrian Vuilliant
	Nicolas Gombert		4	Respice in me Deus, de Gombert
	Pedro de Escobar		6	Clamabat autem mulier. Motete de la Cananea
Valderrábano (1547)	Francesco de Layolle	II	5	Laudate Dominum omnes gentes, de Layolle, segundo grado
			5v	2ª parte. Gloria Patri et Filio
	Nicolas Gombert		5v	O gloriosa Dei genitrix. Gombert, segundo grado
	anónimo		6v	Beata quorum agmina, a quatro, segundo grado
	anónimo		6v	Si bona suscepimus, a quatro, segundo grado
	Philippe Verdelot		7v	Infirmitem nostram. Verdelot, a quatro, terceiro grado
	Philippe Verdelot		8	Repleti sunt quidem Spiritu Sancto. Verdelot, a quatro, terceiro grado
	Lupus Hellinck		8v	Panis quem ego dabo. Lupus, a quatro, terceiro grado
	Nicolas Gombert		9v	Hic precursor et dilectus. Gombert, a quatro, segundo grado
	Sepúlveda		10v	Exultet celum laudibus. Sepúlveda, a quatro, segundo grado
	Loyset Compère		10v	Aue Maria. Loiset, a cinco, terceiro grado
	Loyset Compère		11v	Iesum queritis. Loyset, a quatro, terceiro grado
	Jacquet de Mantua		12	Tibi soli peccaui. Iaquet, a quatro, segundo grado
	Nicolas Gombert		13	Aprens Christus discipulis suis. Gombert, a cinco, terceiro grado
	Jacquet de Mantua		14	Veni in altitudinem maris. Iaquet, a cinco, terceiro grado
	Cristóbal de Morales		15	Nonne disimulauit? Morales, a quatro, segundo grado
	Loyset Piéton		15v	Virgo prudentissima. Pieton, a quatro, segundo grado
	Adrian Willaert		16v	Peccaui supra numerum. Adriano, a cinco, terceiro grado
	Adrian Willaert		17	Augustine lux doctorum. Adriano, a cinco, terceiro grado
	Josquin des Prez		17v	Aue Maria. Iosquin, a seys, terceiro grado
	Vincenzo Ruffo		18v	Antequam comedam. Vicencio Ruffo, a cinco, terceiro grado
	anónimo		21	Laudate dominum Deum nostrum, segundo grado
	Juan Vásquez		23v	¿De dónde venís, amore? Villancico, segundo grado
	anónimo		24	Desposósete tu amiga, Iuan pastor. Villancico, primeiro grado
	Juan Vásquez		24	¿Con qué la lavaré? Villancico, segundo grado
	anónimo		24v	¿Cómo puedo yo biuir? Villancico, primeiro grado
	Lupus Hellinck	III	27	Vita dulcedo. Motete de Lupus, segundo grado
			27v	2ª parte. Et Iesum
			28	3ª parte. O dulcis Virgo
	Lupus Hellinck		28	In te Domine speravi. Motete de Lupus, terceiro grado
	anónimo		29v	O quam suavis est. Motete, segundo grado
	Jean Richafort		30v	Hierusalem luge. Motete de Verdelot, segundo grado
	Philippe Verdelot		31	Cum invocarem. Motete de Verdelot, primeiro grado
	Miguel Ortiz		31v	Ut fidelium Propagatione. Motete de Miguel Ortiz, segundo grado
	Miguel Ortiz		32v	Hierusalem convertere ad Dominum. Lamentacion de Miguel Ortiz, segundo grado
	Rogier Pathie		33	Se pur te guardo. Canción, primeiro grado
	anónimo		34	Quid prodest ad surdus. Ouidii carmen, primeiro grado
	anónimo		34	Se in me extremo. Canción, primeiro grado
	Philippe Verdelot		35	Gloriammi poss'io, donne. Canción de Verdelot, primeiro grado
	Philippe Verdelot		35v	Madonna, qual certezza. Canción de Verdelot, primeiro grado
	Philippe Verdelot		36v	Qui la dira. Canción de Verdelot, segundo grado
	Philippe Verdelot		37v	Madonna, non so dir tante parole. Canción de Verdelot, segundo grado
	Philippe Verdelot		38	Dormendo un giorno. Canción de Verdelot, segundo grado
	Philippe Verdelot		39	Vita de la mia vita. Canción de Verdelot, primeiro grado
			39v	2ª parte. Quel foco che m'acese
	Jacques Arcadelt		40	Amor, tu say. Canción de Archadelt, primeiro grado
	Philippe Verdelot		41	Ytalia mia. Canción de Verdelot, segundo grado
	Juan Vásquez		42v	Quién me otorgase, señora. Canción de Iuan Vázquez, segundo grado
			43	2ª parte. Y aunque mill años turases
Pisador	anónimo	I	6v	Para qué's, dama, tanto quereros. Endechas de Canaria

(1552)	Pedro Guerrero	7	Passando el mar Leandro el animoso. Soneto
	anónimo	II 9	Si la noche haze oscura. Villancico a tres
	anónimo	9	Y con qué la lauaré. Villancico a tres
	anónimo	9v	¡Quién tuuiesse tal poder! Villancico a tres
	anónimo	10	Pártense partiendo yo. Villancico a tres
	anónimo	10v	Pues te partes y te vas. Villancico a quatro
	Juan Vázquez	10v	No me llames sega la erua. Villancico a quatro de Iuan Vázquez
	anónimo	11	Si te quitasse los hierros. Villancico a quatro
	Juan Vázquez	11v	Si me llaman a mí llaman. Villancico a quatro de Iuan Vázquez
	Juan Vázquez	12	En la fuente del rosel. Villancico a quatro de Iuan Vázquez
	Juan Vázquez	12	Por vna vez que mis ojos alcé. Villancico a quatro de Iuan Vázquez
	anónimo	12v	Aquellas sierras, madre. Villancico a quatro
	anónimo	13	Gentil cauallero. Villancico a quatro
	anónimo	14	Mal ferida va la Garça. Villancico a quatro
	anónimo	14v	Si te vas a bañar, Juanica. Villancico a quatro
	Josquin des Prez	IV 31	Missa de Iusquin, de Ercules dux ferrarie
		31	Primer Kirie
		31	Christe de la missa
		31v	Kirie postrero
		31v	Gloria de la missa
		32	Quitolis de la mesma gloria
		32v	Credo de la mesma missa de Ercules Dux ferrarie
		33v	Et incarnatus est
		34	Et in Spiritum, tercera parte del mesmo credo
		34v	Sanctus
		35	Benedictus a dúo
		35	Osana
		35v	Agnus de la misma missa
	Josquin des Prez	36	Missa de Iusquin que va sobre fa re mi re
		36	Chirie
		36v	Christe de la misma missa
		36v	Chirie postrero desta missa
		36v	Gloria de la misma missa
		37	Qui tolís de la misma missa
		38	Credo de la misma missa
		38v	Et incarnatus de la misma missa
		38v	Et Spiritum Sanctum
		39v	Sanctus de la misma missa
		39v	Benedictus de la misma missa de Iusquin
		40	Osana
		40v	Agnus de la missa
	Josquin des Prez	VI 75	In principium erat verbum. Motete de Iusquin, a quatro
	Nicolas Gombert	75v	Fuit homo missus. Motete de Gombert a quatro bozes
	Adrian Willaert	76	Aue Maria. Motete de Adrianus de Vilart, a quatro bozes
	Adrian Willaert	77	Pater noster. Motete de Adrianus de Villart, a quatro
	Josquin des Prez	78	Tota pulchra. Motete de Iusquin, a quatro
	Juan Basurto	79	Dum complerentur. Motete de Basurto, a quatro bozes
	Nicolas Gombert	79v	Qui seminant in lachrymis. Motete de Gombert, a quatro
	Jean Mouton	80	Queramus cum pastoribus. Motete de Iuan Monton, a quatro
	Josquin des Prez	81	Miserere mei Deus. Motete de Iusquin, a cinco
	Nicolas Gombert	85	Tulerunt Dominum. Motete de Gombert, a ocho
	anónimo	VII 88v	Sempre me fingo, villanesca a quatro bozes
	Adrian Willaert	89	A quand'a quand'haueua, villanesca a quatro
	Adrian Willaert	89v	Lagrima mesti & voi sospir dolenti, villanesca a quatro
	Adrian Willaert	90	Madonna mia, famme bona offerta, villanesca a quatro
	Adrian Willaert	90v	O bene mio, famm'vno fauore, villanesca a quatro
Fuenllana	Cristóbal de Morales	I 5v	Et ascendit in cœlum, a tres, de la Missa Benedicta es cœlorum Regina, de Morales
(1554)	Cristóbal de Morales	7	Benedictus de la missa de Gaude Barbara, a tres, de Morales
	Cristóbal de Morales	8v	Et resurrexit de la missa de Lomme arme, a tres, de Morales

Cristóbal de Morales	10	Crucifixus de la missa Tu es vas electionis, a tres, de Morales
Cristóbal de Morales	11v	Agnus Dei de la missa de Ave maria, a tres, de Morales
Cristóbal de Morales	13	Deposuit potentes, a tres, de Morales
Lupus Hellinck	II 14v	Hodierna lux, motete a quatro de Lupus. D
	15v	Secunda pars, Ave Domina cœlorum
Jean Lhéritier	18v	Qui confidunt in Domino, motete a quatro de Lirithier
	20	Secunda pars, Benefac Domine
Lupus Hellinck	23	Letentur omnes, motete a quatro de Lupus
	24	Secunda pars, Hec Maria fuit
Mathieu Gascongne	25v	Cum appropinquasset, motete a quatro de Gascon. F
Nicolas Gombert	27v	Parce domine, motete a quatro de Gombert. D
Cristóbal de Morales	30v	Inter natus mulierum, motete a quatro de Morales. D
Andreas de Silva	32v	O regem cœli, motete a quatro de Andrés de Silva. F
	33v	Secunda pars, Saluator qui est Christus
Adrian Willaert	35	Ave Maria, motete a quatro de Adrian Villart. D
Nicolas Gombert	37	Super flumina Babilonis, motete a quatro de Gombert. D
Cristóbal de Morales	40v	Benedictus de la missa de Lome arme, a quatro, de Morales. F
Nicolas Gombert	42	Ave sanctissima Maria, motete a quatro de Gombert. F
Nicolas Gombert	45	O quam pulchra es, motete a quatro de Gombert. F
Cristóbal de Morales	47v	Sancta et immaculata [sic], motete a quatro de Morales. F
	48v	Secunda pars, Benedicta tu in mulieribus
Nicolas Gombert	50	Domine pater, motete a quatro de Gombert. F
Nicolas Gombert	52v	Sancte Alfonse, motete a quatro de Gombert. F
Cristóbal de Morales	55	Benedictus de la missa Benedicta es cœlorum regina, a quatro, de Morales. D
Cristóbal de Morales	57	Veni Domine, motete a quatro de Morales. D
Jacquet de Mantua	III 59v	Aspice Domine, motete a cinco de Iaquet. D
Philippe Verdelot	61v	Si bona suscepimus, motete a cinco de Verdelot. D
Cristóbal de Morales	63	Verbum inicuum, motete a cinco de Morales. D
Cristóbal de Morales	64	Lamentabatur Jacob, motete a cinco de Morales. D
Nicolas Gombert	65v	Lauda Syon saluatorem, motete a cinco de Gombert. F
Cristóbal de Morales	67	Virgo Maria speciosissima, motete a cinco de Morales. D
	68v	Secunda pars, Virgo Maria virga Iesse
Nicolas Gombert	70	O beata Maria, motete a cinco de Gombert. D
Nicolas Gombert	71	Germinavit radix Iesse, motete a cinco de Gombert. D
Nicolas Gombert	72	O felix Anna, motete a cinco de Gombert. F
Josquin des Prez	73v	Credo de la missa De beata virgine, a cinco, de Iosquin. D
	76	Secunda pars, Crucifixus
Cristóbal de Morales	77	Lamentación a cinco de Morales
Cristóbal de Morales	81v	Jubilare Deo, motete a seys de Morales. D
	82v	Segunda pars, O felix ætas
Jacquet de Mantua	83v	Agnus Dei de la missa Si bona suscepimus, a seys, de Iaquet
Josquin des Prez	85	Benedicta es cœlorum regina, motete a seys de Iosquin. D
Cristóbal de Morales	86v	Manus tuæ Domine, motete a seys de Morales
Josquin des Prez	88	Præter rerum seriem, motete a seys de Iosquin. D
Josquin des Prez	IV 90	Qui tollis peccata, segunda parte de la gloria de la missa de La sol fa re mi, a quatro, de Iosquin. F
Cristóbal de Morales	91	Agnus Dei de la missa Lomme Arme, a quatro, de Morales. D
Josquin des Prez	91v	Et in terra pax, primera parte de la Gloria de la missa de Faysan regres, a quatro, de Iosquin. D
	92	Primero kyrie de la missa de Faysan regres, a quatro, de Josquin. D
	92v	Postero kyrie de la missa de Faysan regres, a quatro, de Josquin. F
Josquin des Prez	93	Primero kyrie de la missa de La sol fa re mi, a quatro, de Iosquin. D
	93	Christe de la missa de La sol fa re mi, a quatro, de Iosquin. F
	93v	Postero kyrie de la misma missa, a quatro, de Iosquin. F
Francisco Guerrero	94	Pange lingua, a quatro, de Guerrero. D
Francisco Guerrero	94v	Pange lingua, a tres, de Guerrero. F
Francisco Guerrero	95v	Sacris solemnibus, a tres, de Guerrero. F
Francisco Guerrero	96v	Pater noster, a quatro, de Guerrero
Cristóbal de Morales	108	Benedictus de la missa de Mila [sic] regres, a tres, de Morales. F
Francisco Guerrero	108v	Donec ponam inimicos tuos. Los ocho tonos en fabordón, compuestos por

		Francisco Guerrero. Primero tono
Francisco Guerrero	109	Donec ponam. Segundo tono. Guerrero
Francisco Guerrero	109	Donec ponam. Tercero tono. Guerrero
Francisco Guerrero	109v	Donec ponam. Cuarto tono. Guerrero
Francisco Guerrero	109v	Donec ponam. Quinto tono. Guerrero
Francisco Guerrero	110	Donec ponam. Sexto tono. Guerrero
Francisco Guerrero	110v	Sicut erat in principio. Este verso es a cinco. Guerrero. D
Francisco Guerrero	111	Magna opera Domine [sic]. Sétimo tono. Guerrero
Francisco Guerrero	111	Quoniam confortauit. Octauo tono. Guerrero
Philippe Verdelot	V 112	Come havro dunque, strambote a cinco de Verdeloth. D
	112	Secunda pars, Deh deh vi fusse sin notta
Jacques Arcadelt	113	Se le interna mia, strambote a cinco de Archadelt
Costanzo Festa	114	Amor farme yl peggio che fay, strambote a cinco de Costanzo Festa
Philippe Verdelot	114v	Signora Iulia, strambote a cinco de Verdelot. D
Hieronymo del Lauro	116	Madonna per voi ardo, strambote a quatro de Laurus. D
Hieronymo del Lauro	116v	Liete madonne, strambote a quatro de Laurus. D
Philippe Verdelot	117v	Quanto sia liet'il giorno, strambote a cinco de Verdeloth. D
Claudin de Sermisy	118	Tan que vivray, strambote a quatro. F
Jacques Arcadelt	119	O sio potessi dona, strambote a quatro de Archadelt. F
Jacques Arcadelt	119v	Bella floretta, strambote a quatro de Archadelt. F
Jacques Arcadelt	120v	O felici occhi miei, strambote a quatro de Archadelt
Jacques Arcadelt	121	Il bianco e dolce cigno, strambote a quatro de Archadelt. D
Jacques Arcadelt	121v	Occhi miei lassi, strambote a quatro de Archadelt
	122	Secunda pars, Morte puo chiuder
Jacques Arcadelt	122v	O io mi pensai, strambote a quatro de Arcadelt. D
Pedro Guerrero	123v	¡O, más dura que mármol a mis quexas!, soneto a quatro de Pedro Guerrero. F
	124v	Secunda pars, Tu dulce habla
Pedro Guerrero	125v	¿Quien podrá creer que yo jamás reposo?, soneto a tres de Pedro Guerrero. F
Pedro Guerrero	126	Passando el mar Leandro el animoso, soneto a quatro de Pedro Guerrero. D
Pedro Guerrero	127	¿Por dó començaré mi triste llanto?, soneto a quatro de Pedro Guerrero. F
Pedro Guerrero	128	D'vn spiritu triste y sin consuelo, soneto a quatro de Pedro Guerrero. F
Pedro Guerrero	128v	Amor es voluntad dulce y sabrosa, soneto a quatro de Pedro Guerrero. F
Pedro Guerrero	129v	Mi corazón fatigado, madrigal a quatro de Pedro Guerrero. F
	130	Secunda pars, Agora cobrando acuerdo
Giovanni da Nola	131	Oyme oyme dolente, villanesca a tres
anónimo	131	Quando ti vegio a esta finestra bella, villanesca a tres
Vincenzo Fontana	131v	Madona mia la vostra bellezza, villanesca a tres
Juan Vázquez	132	¿Cómo queréys, madre?, villancico a tres de Iuan Vázquez
Juan Vázquez	133	Morenica, dame un beso, villancico a tres de Iuan Vázquez
Juan Vázquez	133v	Vos me matastes, niña en cabello, villancico a tres de Iuan Vázquez
Juan Vázquez	134	Ay, que non oso, villancico a tres de Iuan Vázquez
Juan Vázquez	134v	No sé qué me bulle, villancico a tres de Iuan Vázquez
Juan Vázquez	135v	Duélete de mí, señora, villancico a tres de Iuan Vázquez
Juan Vázquez	136	No me habléys, conde, de amor en la calle, villancico a tres de Iuan Vázquez
Juan Vázquez	137	Quiero dormir y no puedo, villancico a tres de Iuan Vázquez
Juan Vázquez	138	¿Con qué la lauaré?, villancico a quatro de Iuan Vázquez
Matheo Flecha	138v	¿Que farán del Pobre Iuan?, villancico a quatro de Flecha. D
Matheo Flecha	139v	Teresica, hermana, villancico a quatro de Flecha. F
Matheo Flecha	140	¡Mal aya quien a vos casó!, villancico a quatro de Flecha. D
Francisco Ravaneda	141v	Puse mis amores, villancico a quatro de Rauaneda. F
Juan Vázquez	142	De los álamos vengo, madre, villancico a quatro de Iuan Vázquez. D
Francisco Guerrero	143	Ojos claros, serenos, villancico a quatro de Guerrero
Francisco Guerrero	144	Torna, Mingo, a enamorarte / ¡Guarda fuera!, villancico a quatro de Guerrero. D
Cristóbal de Morales	145	De Antequera sale el moro, romance viejo a quatro de Morales
José Bernal González	145	A las armas moriscote, romance viejo a quatro de Bernal
Matheo Flecha	VI 146	Iubilate Deo. Ensalada de Flecha. D
	146v	Para mí me lo querría
	146v	Poltron fransoi
	147	¡Que sí puede ser, señor bachiller!

			147v	Mejor le fuera mal año
			147v	En la ciudad de la Gloria
			148	El vanastón me espanta
			148	Nan [non] far el cauaglier
			148v	A la girigonça
			149	Et ipsa conteret caput tuum
	Matheo Flecha		149	Bomba, bomba. Ensalada de Flecha. D
			149v	¡A l'escota socorred!
			150	Mas, triste yo, ¿qué haré?
			150v	¡Oh, qué ventura he tenido!
			151	Gratias agamus Domino
			151v	Bendito sea aquel día
			152v	Pues lo vento nos ha de leuar
			153	La gala chinela
			153	Nam si pericula sunt in mari
	Matheo Flecha		153	Oýd, oýd los bivientes. Ensalada de Flecha [La Justa]
			154	Para ti la quiero
			154v	Cata el lobo dó va, Juanica
			155	Super astra Dei
			155v	Si con tantos seruidores
			156	¡Que tocan al arma, Iuana!
			156v	Que no son amores / para todos hombres
			156v	Mala noche auéys de auer
			158	Laudate Dominum omnes gentes
	Cristóbal de Morales		158	Et resurrexit de la missa de Aue Maria, a tres, de Morales. F
			158v	Osanna de la misma Missa, a quatro. F
	Juan Vázquez		159	La mi sola Laureola, villancico a quatro de Iuan Vázquez
	Juan Vázquez		162v	Couarde cauallero, villancico de Iuan Vázquez
Daza (1576)	Thomas Crecquillon	II	35v	Nigra sum sed formosa, motete a cinco de Crecquillon
	Thomas Crecquillon		38	Dum deambulet Dominus, motete a quatro de Crecquillon
			40v	Segunda parte, Vocem tuam audiui
	Jean Maillard		43	In me transierunt ire tue, motete a quatro de Mayllart
	Pedro Guerrero		45v	O beata Maria, motete a quatro de Pedro Guerrero
			47	Segunda parte, Accipe quod offerimus
	Francisco Guerrero		49	Ave Maria, motete a quatro de Francisco Guerrero
	Simon Boyleau		52	Deus Deus meus, segunda parte de un motete a quatro de Simon Buleau que dize Domine ne longe facias
	Simon Boyleau		54v	Genuit puerpera regem, segunda parte de un motete a quatro de Simon Buleau que dize O magnum mysterium
	Simon Boyleau		57	Absterget Deus, motete a quatro de Simon Buleau
			59v	Segunda parte, Non esurient
	Simon Boyleau		62	Turba multa, motete a quatro de Simon Buleau
	Simon Boyleau		64v	Respexit Helias, motete a quatro de Simon Buleau
	Simon Boyleau		67	Tulerunt ergo fratres, segunda parte de un motete a quatro de Simon Buleau que dize Videns Jacob
	Juan Basurto		69	Angelus Domini, motete a quatro de Vasurto
	Jean Richafort		71	Quem dicunt homines, motete a quatro de Ricafort
	anónimo	III	74v	Enfermo estaba Antioco. Romance
	Pedro Ordóñez		75	¡Ay, mudo soy, hablar no puedo! Soneto a quatro de Pedro Ordóñez
	Pedro Ordóñez		77v	¡Ay, fortuna cruel; ay, ciego Amor! Soneto a quatro de Pedro Ordóñez
			78	Segunda parte, Lebantaron muy alto mi esperança
	anónimo		79	Escrito esta en mi alma vuestro gesto. Soneto a quatro
			80v	Segunda parte, Yo no nascí sino para quereros
	Rodrigo de Ceballos		81v	¡Cuán bienaventurado! Cancion a quatro
	Francisco Guerrero		83	Prado verde y florido. Villanesca a quatro de Francisco Guerrero
	Rodrigo de Ceballos		84	Pues ya las claras fuentes. Villanesca a quatro de Zaballos
	Juan Navarro		85v	¡Ay de mí, sin ventura! Villanesca a quatro de Nabarro
	Francisco Guerrero		87v	¡Adiós, verde ribera y pradería! Villanesca a quatro de Guerrero
	Juan Navarro		89	¿No vez [sic], Amor, que esta gentil moçuela? Villanesca a quatro de Nabarro
	Francisco Guerrero		90v	Esclareçida Iuana, el que se atreue. Villanesca a quatro de Villalar

Rodrigo de Ceballos	91v	Duro mal, terrible llanto. Villanesca a quatro de Caballos
Rodrigo de Ceballos	93	Dime, manso viento. Villanesca a quatro de Caballos
anónimo	94	Cállese ya Mercurio. Villanesca a quatro
anónimo	95v	Nunca más verán mis ojos. Villancico a tres, fácil
	96	Buelta, Pues que mis ojos perdieron
anónimo	96v	Dame acogida en tu hato. Villancico viejo a tres, fácil
	97	Buelta, Esta noche en tu cabaña
anónimo	97	A tierras ajenas. Villancico a tres [fácil]
Juan Navarro	99	¿Qué razón podéys vos tener? Villancico a quatro de Nabarro
	99v	Buelta, Con razón podéys dezir
anónimo	100v	Alegrías, alegrías. Villancico a quatro
	101v	Buelta, Canta, Gil, vna canción
anónimo	102v	Gritos daua la morenica. Villancico a quatro
anónimo	103v	Serrana, ¿dónde dormistis? Villancico a quatro
	104v	A ser con vuestro marido
anónimo	104v	Zagaleja, la de lo verde. Villancico a quatro
	105v	Buelta, Yo me voy con mi ganado
anónimo	107v	¿Quién te hizo, Juan pastor? Villancico a quatro
	108	Buelta, Solías con tus cantares
anónimo	108v	Quando las desdichas mías. Villancico a quatro
	109	Buelta, Si ventura, de piadosa
anónimo	109v	Mira, Iuan, lo que te dixes. Villancico a quatro

**Anexo 1.4 – Quadro resumo dos polifonistas das intabulações para voz e vihuela nos sete livros impressos (1536-1576) – ocorrências por livro**

<b>autor</b>	<b>polifonista</b>	<b>ocorrências</b>
Mudarra	Adrian Willaert	1
	Nicolas Gombert	1
	Pedro de Escobar	1
Valderrábano	Philippe Verdelot	10
	Juan Vásquez	3
	Lupus Hellinck	3
	Nicolas Gombert	3
	Adrian Willaert	2
	Jacquet de Mantua	2
	Loyset Compère	2
	Miguel Ortiz	2
	Sepúlveda	1
	Cristóbal de Morales	1
	Francesco de Layolle	1
	Jacques Arcadelt	1
	Jean Richafort	1
	Josquin des Prez	1
	Loyset Piéton	1
	Rogier Pathie	1
	Vincenzo Ruffo	1
	anónimo	8
Pisador	Adrian Willaert	6
	Josquin des Prez	5
	Juan Vásquez	4
	Nicolas Gombert	3
	Jean Mouton	1
	Juan Basurto	1
	Pedro Guerrero	1
	anónimo	12
Fuenllana	Cristóbal de Morales	21
	Francisco Guerrero	15
	Juan Vásquez	12
	Nicolas Gombert	10
	Jacques Arcadelt	7
	Pedro Guerrero	7
	Josquin des Prez	6
	Matheo Flecha	6



	Philippe Verdelot	4
	Hieronimo del Lauro	2
	Jacquet de Mantua	2
	Lupus Hellinck	2
	Francisco Ravaneda	1
	Adrian Willaert	1
	Andreas de Silva	1
	Claudin de Sermisy	1
	Costanzo Festa	1
	Giovanni da Nola	1
	Jean Lhéritier	1
	José Bernal González	1
	Mathieu Gascongne	1
	Vincenzo Fontana	1
	anónimo	1
Daza	Simon Boyleau	6
	Francisco Guerrero	4
	Rodrigo de Ceballos	4
	Juan Navarro	3
	Pedro Ordóñez	2
	Thomas Crecquillon	2
	Jean Maillard	1
	Jean Richafort	1
	Juan Basurto	1
	Pedro Guerrero	1
	anónimo	13

**Anexo 1.5 – Quadro resumo dos polifonistas das intabulações para voz e vihuela nos sete livros impressos (1536-1576) – ocorrências totais**

<b>polifonista</b>	<b>ocorrências</b>
Cristóbal de Morales	22
Francisco Guerrero	19
Juan Vásquez	19
Nicolas Gombert	17
Philippe Verdelot	14
Josquin des Prez	12
Adrian Willaert	10
Pedro Guerrero	9
Jacques Arcadelt	8
Matheo Flecha	6
Simon Boyleau	6
Lupus Hellinck	5
Jacquet de Mantua	4
Rodrigo de Ceballos	4
Juan Navarro	3
Hieronymo del Lauro	2
Jean Richafort	2
Juan Basurto	2
Loyset Compère	2
Miguel Ortiz	2
Pedro Ordóñez	2
Thomas Crecquillon	2
Sepúlveda	1
Francisco Ravaneda	1
Andreas de Silva	1
Claudin de Sermisy	1
Costanzo Festa	1
Francesco de Layolle	1
Giovanni da Nola	1
Jean Lhéritier	1
Jean Maillard	1
Jean Mouton	1
José Bernal González	1
Loyset Piéton	1
Mathieu Gascongne	1
Pedro de Escobar	1
Rogier Pathie	1
Vincenzo Fontana	1
Vincenzo Ruffo	1
anónimo	34



## Anexo 2 – *Clamabat autem mulier*

A transcrição do motete de Pedro de Escobar (c.1465-c.1535) foi elaborada a partir dos fólhos 22v e 23r do MM 32 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Foram mantidos os valores e as alturas relativamente ao texto musical original, tendo-se, no entanto, procedido a uma alteração das claves, no sentido de uma aproximação ao uso actual. Procedeu-se ainda a uma uniformização do texto literário, a partir do original, segundo um critério de precedência temporal no contexto da obra.

A transcrição da adaptação para voz e vihuela da autoria de Alonso Mudarra (c.1510-1580) foi concretizada a partir dos fólhos 6v a 10v do *Libro tercero* dos *Tres libros de musica en cifras para vihuela* (Sevilha, 1546). Em relação à partitura original, os valores foram igualmente mantidos e actualizada a clave da linha vocal. Procedeu-se a uma transposição (à 3ª menor superior) no sentido de acomodar as cifras originais a uma vihuela de seis ordens com afinação em Sol. Foi acrescentada uma linha instrumental que apenas traduz as cifras para notação mensural. Quanto ao texto literário, foi respeitada a grafia original. A versão proposta para duas vozes solistas é um simples desdobramento desta transcrição.



---

[ 139 ]





Anexo 2.2 – *Clamabat autem mulier* – transcrição do motete a partir dos fólhos 22v e 23r do MM 32 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Clamabat autem mulier

Pedro Escobar (c1465-c1535)

[A]

Cla - ma - bat au - tem mu - li - er

er Ca - na - ne - a ad do - mi - nus ie -

Ca - na - ne - a ad do - mi - nus ie - sum

sum di - çens

di - çens di - çens

[B]

Do - mi - ne Je -

di - çens.

Do - mi - ne Je - su

çens do - mi - ne Je -



- su Chris - te. fi - li  
 Chris - te fi - li  
 - - su Chris - te fi - li da - uid

da - uid ad - iu - ua me  
 fi - li -  
 da - uid ad - iu - ua me  
 ad - iu - ua me

fi - li - a me - a ma - le  
 a me - a ma - le  
 ma - le  
 fi - li - a me - a ma -

a de - mo - ni - o ve - xa - tur.  
 a de - mo - ni - o  
 a de - mo - ni - o ve - xa -  
 -le a de - mo - ni - o ve - xa -

**C**

Res - pon - dens do - mi - nus ie - sus di - - xit  
 - tur. ie - sus di - - xit  
 - tur. do - mi - nus di - xit

**D**

non sum mis - sus ni - si ad o - ues  
 non sum mis - sus ni - si ad o - - ues  
 non sum mis - sus ni - si ad o - ues  
 non sum mis - sus que

que pe - ri - e - - runt do - mus  
 que pe - ri - e - runt do - mus Is - - - - ra - el  
 que pe - ri - e - runt do - -  
 pe - ri - e - - runt do - - - - mus

**E**

Is - - - - ra - el.  
 do - mus Is - - - ra - el. at il - la ue -  
 mus Is - - - ra - el. at il - la ue - nit  
 Is - - - ra - - - el. at il - la ue - nit

nit et a - do - ra - uit e - - - um di -

et a - do - ra - uit e - - - um di - -

et a - - do - - ra - uit e - - - um

[F]

Do - mi - ne ad - - iu - -

- - çens ad - - iu - - - ua

- - çens ad - - iu - - - ua

di - çens ad - - iu - - - ua

[G]

-ua me

me res - pon - des ie - sus a - it il - li

me res - pon - dens ie - sus a - it il - li

me res - pon - dens ie - sus a - it il - li

[H]

Mu - li - er ma - - gna est

ma - - - gna est

ma - - gna est fi -

ma - - - gna est fi - des

fi - des tu - a fi - at

fi - - des tu - - a fi - - at ti -

- des tu - a fi - at ti - bi

tu - - - - a fi - at ti - - - - bi

ti - - bi si - cut

- - bi si - cut

si - - - cut

si - cut

vis.

vis.

vis.

vis.



Anexo 2.3 – *Clamabat autem mulier* – adaptação para voz e vihuela por Alonso Mudarra (c.1510-1580), extraída dos fólhos 6v a 10v do *Libro tercero* dos *Tres libros de mvsica en cifras para vihuela* (Sevilha, 1546).

This image shows folio 6v of the manuscript. It features a large, ornate initial 'C' for the title 'Clamabat autem mulier'. The title is written in a decorative script. Below the title, the text 'En tons se la' is written. The musical notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes: 'La ma do a re m m e er'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The page is numbered 'LIB. III. 62' at the top right.

This image shows folio 10v of the manuscript. It continues the musical score from the previous folio. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes: 'di te us', 'di co us di co us co'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The page is numbered 'LIB. III. 62' at the top right.

LIB. III VI

mi ne ad ma

mo er li da nia ad fu ma me

fi li a mea ma le a

da mo ni o ve xa tur

b4 65

LIB. III VI

fi li a mea ma le a

da mo ni o ve xa tur

b4

Psalm, III, 2

VII

res pon dens Ihe sum a te

li li non sum mi sus

b III

Psalm, III, 2

mi si ad o

nes que peti e runt do mors tra



LIB. III. 7

Vii

el ad fl la no nit et a do

ra nit e um do mi

LIB. III. 8

ne ad lu ua me

res pon dens Iesum a ic il li

LIB. III, 20

IX

mu li er ma gna est

fi des ma

LIB. III, 20

fi or si bl fleur

En tona se la  
voix d'a tercera  
al tercero traRe

Romance. III

ur sus miendo disci



Clamabat autem mulier

Alonso Mudarra (c1510-1580)

## Alonso Mudarra (c1510-1580)

{ 153 }

ad - - - iu - ua me fi -

Guitar fret numbers: 3 1 3 1 0 3 2 0 3 0 0 3 1 0 1 1 1 3 0

li da - uid ad - - iu - ua me

Guitar fret numbers: 3 2 3 1 3 0 1 3 4 3 1 3 3 1 3 0 1 0 3 0 2 3 1 4 0 3 1

fi - li - a me - a ma - le a de - mo - ni - o

Guitar fret numbers: 1 1 3 1 0 3 1 1 3 3 3 3 3 3 3 1 4 0 1 0 1 3 3 3 3 3 3 1

ve - xa - - tur res -

Guitar fret numbers: 3 3 1 3 3 5 1 3 0 2 3 2 0 3 0 2 3 0 3 3 3 1 1 0 1 1

pon - dens Ihe - sum a - it il - li non sum

Guitar fret numbers: 3 3 0 3 3 3 3 1 3 0 2 3 3 3 3 3 1 1 1 4 0 2 3 3 3 3 3 1 1 1

mi - sus

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) with the lyrics 'mi - sus'. The middle staff is a guitar line showing fret numbers for each note. The bottom staff is a bass line. The key signature has one sharp (F#).

ni - si ad o - ues que pe - ri - e - runt do -

The second system continues the musical score with the lyrics 'ni - si ad o - ues que pe - ri - e - runt do -'. It includes a vocal line, a guitar line with fret numbers, and a bass line. The key signature remains one sharp (F#).

mo is - - rra - el ad il - la ue - - nit

The third system continues the musical score with the lyrics 'mo is - - rra - el ad il - la ue - - nit'. It includes a vocal line, a guitar line with fret numbers, and a bass line. The key signature remains one sharp (F#).

et a - do - ra - uit e - - um do -

The fourth system continues the musical score with the lyrics 'et a - do - ra - uit e - - um do -'. It includes a vocal line, a guitar line with fret numbers, and a bass line. The key signature remains one sharp (F#).

- mi - ne ad - - - iu - ua

The fifth system continues the musical score with the lyrics '- mi - ne ad - - - iu - ua'. It includes a vocal line, a guitar line with fret numbers, and a bass line. The key signature remains one sharp (F#).

[G]

me res - pon - dens Je - sum a - it il - li

[H]

mu - li - er ma - gna

est fi - des tu - a

fi - at ti - bi si - cut

uis

Anexo 2.5 – *Clamabat autem mulier* – adaptação para duas vozes e vihuela a partir dos fólhos 6v a 10v do *Libro tercero* dos *Tres libros de mvsica en cifras para vihuela* (Sevilha, 1546), de Alonso Mudarra (c.1510-1580).

# Clamabat autem mulier

Alonso Mudarra (c1510-1580)

**A**

Cl a - ma - bat au - tem mu - li - er

ca - na - ne - a ad do - mi - num Ie -

sum di - - - - - cens

di - - - - - cens di - - - - -



B

do - - - mi - ne ad - - -

- cens

- - iu - ua me fi - li da -

uid ad - - iu - ua me fi - li - a

me - a ma - le a de - mo - ni - o ve - xa - -

C

-tur

res - pon - dens Ihe - sum

D

non sum mi - sus

a - it il - li

ni - si ad o -

ues que pe - ri - e - runt do - mo is - - - rra - el

E

ad il - la ue - nit et a - do - ra -

F

do - mi - ne

G

ad - iu - ua me

H

mu - li - er

ma - gna est

fi - des tu - a fi - at ti - bi

si - cut uis



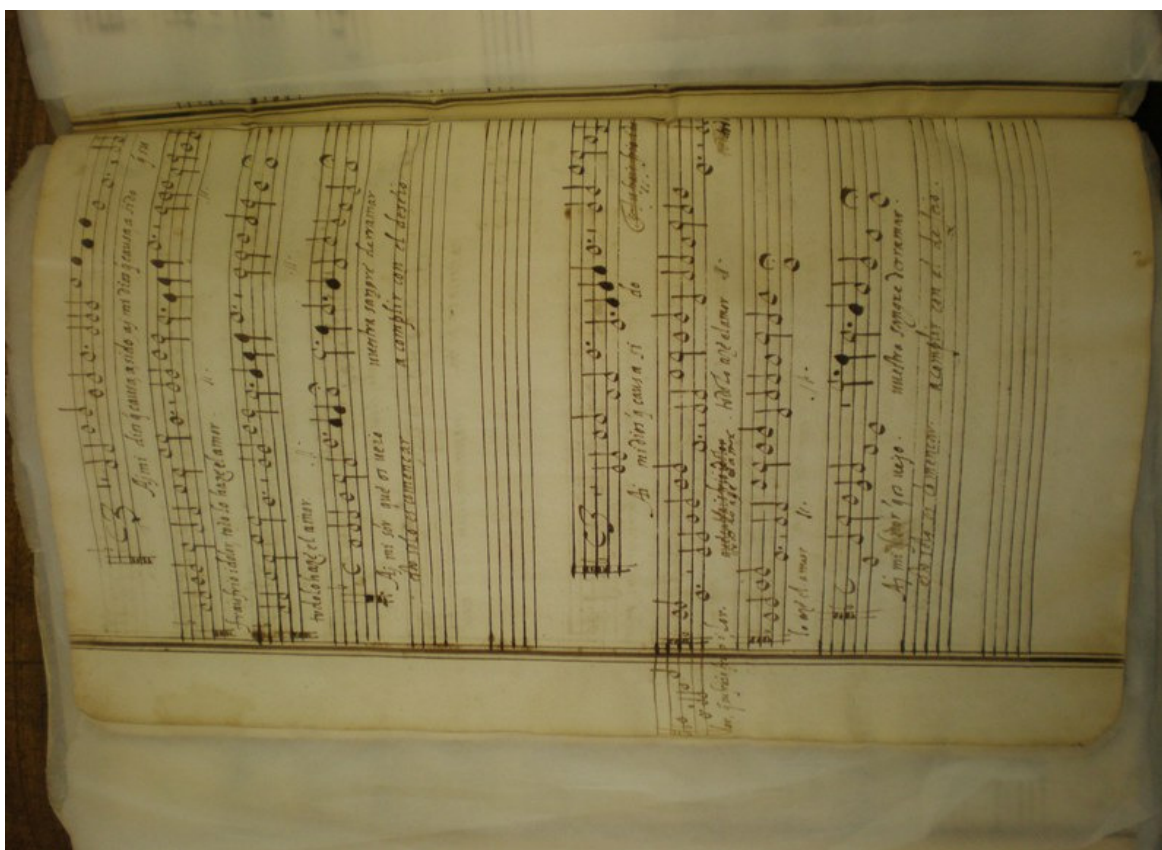
### **Anexo 3 – *Ai mi Dios***

A transcrição do vilancico religioso de Pedro de Cristo (c.1550-1618) foi elaborada a partir dos fólhos 67v e 68r do MM 36 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Foram mantidos os valores e as alturas relativamente ao texto musical original, tendo-se, no entanto, procedido a uma alteração das claves, no sentido de uma aproximação ao uso actual. Procedeu-se ainda a uma uniformização do texto literário, a partir do original, segundo um critério de precedência temporal no contexto da obra. Deve ser referido que, no documento original, a voz mais grave não apresenta qualquer texto, tendo este sido acrescentado editorialmente na transcrição.

A intabulação para voz e vihuela foi concebida para uma vihuela de seis ordens com afinação em Sol, tendo igualmente sido mantidos os valores e as alturas do texto musical original. Relativamente ao modelo polifónico, foram objecto da intabulação as duas vozes mais graves e a mais aguda, tendo ficado a voz restante a cargo do cantor.



Anexo 3.1 – *Ai mi Dios* – vilancico religioso atribuído a Pedro de Cristo (c.1550-1618), digitalizado a partir dos fólhos 67v e 68r do MM 36 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.







Anexo 3.2 – *Ai mi Dios* – transcrição do vilancico religioso a partir dos fólhos 67v e 68r do MM 36 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

*Ai mi Dios*

Pedro de Cristo (c1550-1618)

The musical score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of several systems of music, each with four staves corresponding to the voices. The lyrics are in Portuguese and describe a religious devotion to God, mentioning suffering and love. The lyrics are as follows:

Soprano: Ai mi dios que cau - sa a  
 Alto: Ai mi dios que cau - sa a si - do, a  
 Tenor: Ai mi dios que cau - sa a si -  
 Bass: [Ai mi

Soprano: si - - do, ai mi dios que cau - sa a si - - do  
 Alto: si - - do ai mi dios que cau - sa a si - do  
 Tenor: - - do ai mi dios que cau - sa a si - - do,  
 Bass: dios, ai mi dios] [ai mi dios] [ai mi dios que

Soprano: que su - frais frio i do - lor, to - do lo ha - ze el a - mor  
 Alto: que su - frais frio i do - lor, to - do lo ha -  
 Tenor: que su - frais frio i do - lor, to - do lo ha - ze el a -  
 Bass: cau - sa a si - do] [que su - frais frio i do - lor] [to - do

Soprano: to - do lo ha - ze el a - mor to - do lo ha - ze el a -  
 Alto: ze el a - mor to - do lo ha - ze el a - mor, to - do lo ha - ze el a -  
 Tenor: mor, to - do lo ha - ze el a - mor to - do lo ha - ze el a -  
 Bass: lo ha - ze, ha - ze] [ha - ze] [el a - mor] [to - do

mor to - do lo ha - ze el a - mor to - do lo ha -  
mor, to - do lo ha - ze el a - mor, to - do  
mor, to - do lo ha - ze el a - mor, to - do  
lo ha - ze el a - mor] [to - do lo ha - ze, ha - ze]

[fine]  
ze el a - mor to - do lo ha - ze el a - mor.  
lo ha - ze el a - mor, to - do lo ha - ze el a - mor.  
lo ha - ze el a - mor, to - do lo ha - ze el a - mor.  
[ha - ze] [el a - mor] [el a - mor, a - mor.]

[3<sup>va</sup>, Bassus tacet]  
Ai mi se - ñor que os ve - - - - - io  
Es - to so - lo es co - - - - - men - çar  
Ai mi se - ñor que os ve - io  
Es - to so - lo es co - - - - - men - çar  
Ai mi se - ñor que os ve - - - - - io  
Es - to so - lo es co - - - - - men - çar

[2<sup>a</sup> vez  
D.C. al fine]  
nues - tra san - gre der - - - - - ra - mar  
a com - plir con el de - se - - - - - io.  
nues - tra san - gre der - ra - mar  
a com - plir con el de - se - io.  
nues - tra san - gre der - - - - - ra - mar  
a com - plir con el de - se - - - - - io.

Anexo 3.3 – *Ai mi Dios* – intabulação do vilancico religioso a partir dos fólhos 67v e 68r do MM 36 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Ai mi Dios

Pedro de Cristo (c1550-1618)

The musical score is written for a lute, featuring a vocal line and a tablature line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score is divided into four systems, each containing a vocal line and a lute tablature line. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line. The tablature line uses numbers 0-5 to represent fret positions on the strings.

**System 1:**

Vocal: Ai mi dios que cau - sa a si - do, a si - do ai mi

**System 2:**

Vocal: dios que cau - sa a si - do que su - frais frio i do - lor,

**System 3:**

Vocal: to - do lo ha - ze el a - mor to - do lo ha - ze el a - mor, to - do

**System 4:**

Vocal: lo ha - ze el a - mor, to - do lo ha - ze el a - mor, to - do

[fine]

lo ha - ze el a - mor, to - do lo ha - ze el a - mor.

Ai mi se - ñor que os ve - io  
Es - to so - ños co - - - men - çar

[2ª vez  
D.C. al fine]

nues - tra san - gre der - ra - mar  
a com - plir con el de - se - io.

## Anexo 4 – *O Magnum Mysterium*

A transcrição do responsório de Natal de Pedro de Cristo (c.1550-1618) foi elaborada a partir dos fólhos 63v e 64r do MM 36 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Foram mantidos os valores e as alturas relativamente ao texto musical original, tendo-se, no entanto, procedido a uma alteração das claves, no sentido de uma aproximação ao uso actual. Procedeu-se ainda a uma uniformização do texto literário, com base na fórmula utilizada no *Liber Usualis*.

A intabulação para voz e vihuela foi concebida para uma vihuela de seis ordens com afinação em Sol. Nesse sentido, verificou-se a necessidade de se proceder a uma transposição (à 5ª inferior) relativamente do texto musical original. Relativamente ao modelo polifónico, foram objecto da intabulação as duas vozes mais graves e a mais aguda, tendo ficado a voz restante a cargo do cantor.



Anexo 4.1 – *O Magnum Mysterium* – responsório de Natal atribuído a Pedro de Cristo (c.1550-1618), digitalizado a partir dos fólios 63v e 64r do MM 36 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.







Anexo 4.2 – *O Magnum Mysterium* – transcrição do responsório de Natal a partir dos fólhos 63v e 64r do MM 36 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

O Magnum Mysterium

Pedro de Cristo (c.1550-1618)

[O] ma - gnum mys - te - ri - um, et ad - mi - ra - bi -

[O] ma - gnum mys - te - ri - um, et ad - mi -

[O] ma - gnum mys - te - ri - um,

[O] ma - gnum mys - te - ri - um,

le, et ad - mi - ra - - - - bi - le sa - cra - men -

ra - - - - bi - le sa - cra - men -

et ad - mi - ra - bi - le sa - cra - men - tum, sa - cra - men -

et ad - mi - ra - - - - bi - le sa - cra - men -

- tum, ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - -

- tum, ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num na -

- tum, ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num

tum, ut a - ni - ma - li - a vi - de - rent Do - mi - num

- mi - num na - tum, ia - cen - tem in prae - se - pi - o.

- - - - tum, ia - cen - tem in prae - se - pi - o.

na - - - - tum, ia - cen - tem in prae - se - pi - o.

na - - - - tum, ia - cen - tem in prae - se - pi - o.

Pr[esa]

Be - a - ta Vir - go, cu - ius vis - ce - ra me - ru - e - - - runt

Be - a - ta Vir - go, cu - ius vis - ce - ra me - ru - e - - - -

Be - a - ta Vir - go, cu - ius vis - ce - ra me - ru - e - - - -

Be - a - ta Vir - go, cu - ius vis - ce - ra me - ru - e - - - - runt

por - ta - re Do - mi - num Chris - - - tum.

runt por - ta - re Do - mi - num Chris - - - tum.

runt por - ta - re Do - - - mi - num Chris - - - tum.

por - ta - re Do - - - mi - num Chris - - - - - tum.

[3vv, Tenor tacet]

A - ve Ma - ri - - a, gra - ti - a

A - ve Ma - ri - - - a, gra - ti - a

versus tacet

A - ve Ma - ri - - a, gra - ti - a ple - -

ple - - - - - na, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus

ple - - - - - na, Do - mi - nus te - cum,

- - - - - na, Do - mi - nus te -

te - cum, Do - mi - nus te - - cum. Be - a - ta Vir -

Do - mi - nus te - - - - cum. Be - a - ta Vir -

Be - a - ta Vir -

cum, Do - mi - nus te - - - cum. Be - a - ta Vir -

Pr[esa]

go, cu - ius vis - ce - ra me - ru - e - - - runt

go, cu - ius vis - ce - ra me - ru - e - - - - - runt

go, cu - ius vis - ce - ra me - ru - e - - - - - runt por -

go, cu - ius vis - ce - ra me - ru - e - - - - - runt por -

por - ta - re Do - mi - num Chris - - - tum.

por - ta - re Do - mi - num Chris - - - tum.

ta - re Do - - - mi - num Chris - - - tum.

ta - re Do - - - mi - num Chris - - - - - tum.



Anexo 4.3 – *O Magnum Mysterium* – intabulação do responsório de Natal a partir dos fólhos 63v e 64r do MM 36 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

O Magnum Mysterium

Pedro de Cristo (c.1550-1618)

[O] ma - gnum mys - te - ri - um, et ad - mi - ra - - - - -

- bi - le sa - cra - men - tum, ut a - ni - ma - li - a

vi - de - rent Do - mi - num na - - - - - tum, ia - cen - tem in

prae se - pi - o. Be - a - ta Vir - go, cu - ius vis - ce - ra me - ru - e -

- runt por - ta - re Do - mi - num Chris - - - - - tum.

A - ve Ma - ri - - - a, gra - ti - a ple -

- - - na, Do - mi-nus te - cum, Do - mi-nus te -

cum. Presa Be - a - ta Vir - go, cu - ius vis-ce - ra me-ru - e -

- - - runt por - ta - re Do - mi - num Chris - - tum.

## Apêndices





Porto, sob orientação de Ronaldo Lopes e Fernando Reyes. É actualmente professor de guitarra na Escola de Artes da Baírrada. Barroca de Lisboa", "Frequenta desde 2006 a licenciatura em alaude na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do de Rhetórica, Métrica e Harmonia", "La Nave Va", "Il Dolcimeño", "Concerto Campestre", "Officina da Música" e "Orquestra antepassados da guitarra. Neste âmbito da música antiga, colabora regularmente com os agrupamentos "Asemblea", "Escola em recitais públicos em Portugal, Espanha e Holanda. Paralelamente à guitarra clássica, iniciou em 2005 o estudo de instrumentos espanhóis "Música en Composición", foi galardoado com o 1º Prémio da Fundación "Victoria y Joaquín Rodrigo". Apresentou-se realizado no Porto em Novembro de 2000. Em Agosto de 2004, no decorrer de XLIII Curso Universitario Internacional de Música de Carvalho, Fábio Zanon, Alex Garrobé, Ricardo Gallén, Jose Luis Rodrigo, entre outros, e de instrumentos antigos com Hopkinson Smith, Juan Carlos Rivera e Xavier Díaz. Recebeu o 3º prémio no 2º Concurso Legato de Guitarra Clássica, sob orientação de Dejan Ivanovic durante o ano lectivo de 2000/2001. Frequentou diversos cursos de guitarra com Paulo Vaz de Stephen Bull (Música Antiga) e Olga Prats (Música de Cámara). Como bolseiro do programa Erasmus, estudou no Real Conservatório Superior de Música de Madrid durante o ano lectivo de 2003/2004, na classe do Professor Manuel Estevez. Estudou de 2005 a licenciatura em Guitarra na Escola Superior de Música de Lisboa, nas classes de António Jorge Gonçalves (Guitarra) e de Azeiteiro, na classe do Professor Carlos Abreu, obtendo a classificação de 20 valores no exame final de Guitarra. Concluiu em Natural de Aveiro, finalizou em 2002 o Curso Complementar de Guitarra Clássica no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian

**TIAGO MATIAS**

da Universidade de Aveiro, sob a orientação do Prof. Doutor António Salgado.

de investigação, edição e interpretação de música portuguesa dos sécs. XVI a XVIII, desenvolvido no Centro de Investigação em Ciências e Tecnologia das Artes da UCP sob a coordenação do Prof. Doutor José Abreu, e frequenta o Mestrado em Música Vocal na Escola Diocesana de Música Sacra de Coimbra, é bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia para um projecto de Coimbra. Frequentou, entre 2002 e 2005, a Licenciatura em Música da UCP. Presentemente, lecciona a disciplina de Técnica de Coimbra e, desde 2006, o Vocal Ensemble, de Aveiro. Concluiu, em 2001, a Licenciatura em Economia na Universidade de da Capela Gregoriana Patetium, de Coimbra. Integra, desde a sua constituição em Agosto de 2005, o Ensemble Vocal ADARTE, Peter Holtsig e Ana Matilda Castro (música de câmara). Desde 2000, é membro e responsável pela preparação e técnica vocais Vasco Negreiros, Pedro Teixeira e Armando Possante e com os Professores Cristina Matello, Jilí Feldman (canto), Ketil Haugsand, séculos XVI a XVIII. Neste contexto, trabalhou com os Maestros Owen Rees, Graham O'Reilly, Peter Phillips, Borges Coelho, coro, em produções de ópera e de oratória. Recentemente, tem-se vindo a especializar na interpretação de música vocal dos Ana Ester Neves, António Salgado, Laura Sarti e Patrícia MacMahon, participando regularmente, como solista e elemento do Aperfeiçoamento de Técnica Vocal e de Interpretação com os Professores Vianey da Cruz, João Lourenço, José de Oliveira Lopes, deste Conservatório. Frequentou cursos de Direcção Coral com os Maestros John Roos, Edgar Saramago e Artur Pinho e de Professores Isabel Meilo e Silva. Foi elemento fundador do Combo de Jazz e colaborou, como solista, com a Orquestra Clássica estudos de canto com a Professora Matilda Leite, tendo integrado mais tarde as classes de Canto e o "Drama" da com o Professor José Firmino. Frequentou, entre 1997 e 2002, o Conservatório de Música de Coimbra, onde iniciou os seus iniciou a sua actividade musical no Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra, que integrou de 1985 a 1994, tendo aí estudado

**LUÍS TOSCANO**

Matello e Juan Carlos Rivera e fez a sua estreia em Junho de 2006, no IV Encontro de Música Antiga de Tentugal. investigação de natureza musicológica. La Farsa teve já o privilégio de trabalhar com Vasco Negreiros, António Salgado, Cristina suas apresentações públicas tendência de praxis interpretativa, através de um contínuo trabalho de solista e instrumento de corda pulsada (com particular incidência nos períodos Renascentista e Barroco), fundamenteando as em Música da Universidade de Aveiro. Tem como propósito central uma abordagem prática do vastíssimo repertório para voz Grupo fundado por Luís Toscano e Tiago Matias em Outubro de 2006, no contexto da disciplina de Música de Câmara do Mestrado

**LA FARSA**

# FESTIVAIS DE OUTONO AVEIRO '07 01 OUT > 09 NOV

# outono

**09 OUTUBRO | 3ª FEIRA**

Museu de Aveiro > 21h30

**Performance em Investigação**

**Recital de Música Renascentista**

**La Farsa**

Tiago Matias, alaúde, vihuela,

guitarra barroca e tiorba

Luís Toscano, tenor

Já tentei, mas ela ri triunfante. Com suspiros e lágrimas mais quentes que os teus meios, Pois eu, para o provar, Mas não consegues trespassar o coração dela, Amor gentil, São tudo o que espero desde que a esperança se foi. E recordo as tormentas que me estão destinadas. O meu coração não encontra prazer Os meus olhos estão cheios de lágrimas. Os meus sonos estão cheios de sonhos, Toda a noite Contigo, de novo, na mais doce harmonia. A ver, a ouvir, a tocar, a beijar, a morrer A dar-me o merecido prazer, As tuas graças, relutantes O doce amor agora convida Regressa

Did tempt while she for triumph laughs.

By sighs and tears more hot than are thy shafts,

For I that to approve,

Thou canst not pierce her heart,

Draw forth thy wounding dart,

Gentle love,

And mark the storms are me assign'd.

To see the fruits and joys that some do find

My heart takes no delight

My eyes are full of streams.

My sleeps are full of dreams,

All the night

With thee again in sweetest sympathy.

To see, to hear, to touch, to kiss, to die

Thy graces that refrain,

Sweet love doth now invite Come again:

**Come again**

e tiorba

**Tiago Matias** - alaúde, guitarra barroca, vihuela

**Luís Toscano** - tenor

**LA FARSA**

Do mais alto pináculo de contentamento, E lágrimas, e suspiros, e gemidos, os meus esgotantes dias Desde que a piedade fugiu, Que em desespero lamentam a sua derradeira fortuna, Nenhuma noite é suficientemente escura para aqueles Aquecem-se, luzes vão, não brilhem mais, Dêixem-me aí viver desolado. Onde o negro passaro da noite canta a sua triste infâmia, Para sempre exilado deixem-me lamentar: Fiuam, minhas lágrimas, caíam das vossas nascentes, Feel not the world's despie,

Learn to contemn light,

Happy, happy they that in Hell

And fear, and grief, and pain for my deserts

My fortune is thrown,

From the highest spire of contentment,

Of all joys have deprived.

And tears, and sighs, and groans, my weary days

Since pity is fled,

Never may my woes be relieved,

Light doth but shame disclose,

That in despair their last fortunes deplore,

No nights are dark enough for those

Down, vain lights, shine you no more,

There let me live forlorn.

Where night's black bird her sad infamy sings,

Exil'd for ever let me mourn:

Flow my tears, fall from your springs,

**Flow my tears**

Ó que lindos modos! Para que la dejen Unos por otros. Apenas serve para matar E se a vossa aparência severa Da graça de que vos privaiz, Para me contrariar Arriscar a vossa formosura Olhos vêde que é loucura Que cesse o sobrolho e o rigor Ela não admitte o licenciOSO. Porque, em nome da beleza, Não abandona manco nem coxo Desigualdade e capricho Ela que, por lhe ser usual, Não hesita em ser um demónio. Alasta-se de toda a vaidade E não mais quero ser tonto. Que morto por seus olhos Por fazerme un disfavor Arregasar buestra hermosura Ojos mirad que es locura Cese el ceño y el rigor **Coplas** No admitite lo ligençioso Porque a quenta de lo lindo No deja el manco ni cojo Desigualdad y capricho No repara en ser demonio La que por ser familiar Si poco estima lo hermoso Mucho abandona lo vano Y no quiero ser mas vovo. Que e sido vovo asta aqui No piense Menguilla ya Ojos pues me desdeñais **No piense Menguilla ya Coplas**

Que cesse o sobrolho e o rigor Ela não admitte o licenciOSO. Porque, em nome da beleza, Não abandona manco nem coxo Desigualdade e capricho Ela que, por lhe ser usual, Não hesita em ser um demónio. Alasta-se de toda a vaidade E não mais quero ser tonto. Que morto por seus olhos Por fazerme un disfavor Arregasar buestra hermosura Ojos mirad que es locura Cese el ceño y el rigor **Coplas** No admitite lo ligençioso Porque a quenta de lo lindo No deja el manco ni cojo Desigualdad y capricho No repara en ser demonio La que por ser familiar Si poco estima lo hermoso Mucho abandona lo vano Y no quiero ser mas vovo. Que e sido vovo asta aqui No piense Menguilla ya Ojos pues me desdeñais **Ojos pues me desdeñais Estribillo**

### PROGRAMA

**John DOWLAND (1563 - 1626)**

The frog Galliard - solo de alaúde

Come again (The First Booke of Songs, 1597)

Flow my tears (The Second Booke of Songs, 1600)

**Gaspar SANZ (1640 - 1710)**

Canarios (Instrucción de Música sobre la guitarra española, 1674) - solo de guitarra barroca

**José MARÍN (1619 - 1699)**

No piense Menguilla ya

Ojos pues me desdeñais

**Josquin DESPREZ (ca. 1440 - 1521)/**

**Luys de NARVÁEZ (ca. 1490 - 1547)**

Mille Regretz/Canción del Emperador (Los seys libros del Delphín, 1538) - solo de vihuela

**Luis de MILÁN (ca. 1500 - ca. 1561)**

Falai miña amor

Quien amores ten

(El Maestro, 1536)

**Johann KAPSBERGER (ca. 1580 - 1651)**

Toccata arpeggiata (Libro I d'intavolatura di

chitarrone, 1604) - solo de tiorba

**Heinrich SCHÜTZ (1585 - 1672)**

O Jesu, nomen dulce (Kleine geistliche Konzerte II, 1639)

**Claudio MONTEVERDI (1567 - 1643)**

Ecco di dolci raggi (Scherzi musicali II, 1632)

Laudate Dominum (Selva morale e spirituale, 1640)



projecto financiado  
DGARTES |Direcção Geral das Artes / MC – Ministério da Cultura



**Falai miña amor**

Falai miña amor,Falai me,Si no me fallaysMatay me, matay me.Falai miña amor,Que os faço saber:Si no me falays,Que nan teño ser.Pois teneys poder,Falai me,Si no me fallaysMatay me, matay me.

Falai, meu amor,Falai-me,Se não me falaisMatais-me, matais-me.Falai, meu amor,Porque vos faço saber:Se não me falais,Deixo de existir.Já que tendes o poder,Falai-me,Se não me falaisMatais-me, matais-me.

**NOTAS AO RECITAL**

O recital de hoje, realizado no âmbito de um projecto de Mestrado em Música da Universidade de Aveiro, pretende apresentar uma perspectiva genérica do repertório para voz e instrumento de corda pulsada na Europa dos séculos XVI e XVII. Neste sentido, serão interpretadas obras de alguns dos mais marcantes e reconhecidos músicos deste período, com o intuito de ilustrar, ainda que abreviadamente, os diferentes estilos, géneros e métodos que foram sendo adoptados na abordagem da composição para um mesmo tipo de agrupamento de câmara, dentro de um enquadramento geográfico e social europeu que, apesar de vasto e marcado por fortes rivalidades e disparidades culturais, constituía, do ponto de vista artístico (em particular, no plano musical), uma plataforma de permanente contacto e intercâmbio de ideias e experiências.

As primeiras três peças do programa de hoje são da autoria de John Dowland, hoje reconhecido como um dos maiores compositores ingleses na alaude, mas que passou grande parte da sua carreira fora da Inglaterra natal. Com apenas 16 anos, partiu para Paris ao serviço do embaixador de Inglaterra, onde permaneceu, pelo menos, durante cinco anos. Alguns anos mais tarde, partiu para Wolfenbüttel e depois para Kassel. No ano de 1595, deslocou-se a Roma para estudar com Luca Marenzio, passando por Veneza (onde conheceu Giovanni Croce), Pádua, Génova, Ferrara e Florença. Por esta altura, publicou “The First Booke of Songs” (que inclui “Come again”), que se revelou um enorme sucesso, tendo sido reimpresso cinco vezes nos dez anos que se seguiram à sua publicação. Em 1598, iniciou um período de oito anos ao serviço de Christian IV, rei da Dinamarca, durante o qual viu publicado “The Second Booke of Songs”. Neste livro surge “Flow my tears”, onde Dowland faz uso, de forma genial, das suas típicas imagens de sofrimento, dor, lágrimas e escuridão. O seu maior objectivo profissional apenas foi atingido em 1612, ano

**Quien amores ten**

Quien amores tenAfinque los benQue nan he veintoQue va y ven.Quien amores tenAlla en CastillaE ten seu amorEn dama donzella.Afinque los benE nan parta dellaQue nan he veintoQue va y ven.

Quem tem amoresGuarde-os bemPois não são ventoQue vai e vem.Quem tem amoresLá em CastelaE dedica o seu amorA uma jovem rapariga.Guarde-os bemE não se separe delaPois não é ventoQue vai e vem.

em que se tornou alaudista da corte inglesa, cargo que ocupou até à sua morte, em 1626. O compositor é guitarrista espanhol Gaspar Sanz é o mais “tardio” dos músicos aqui apresentados. Natural de Calanda, na província de Aragão, concluiu a sua formação em Teologia na Universidade de Salamanca. Viajou posteriormente para Itália, com o propósito de concretizar os seus estudos musicais antes de regressar a Espanha, onde escreveu o mais exaustivo e abrangente tratado de guitarra da sua época, “Instrucción de Música sobre la guitarra española”, dividido em três volumes, cuja primeira edição data de 1674. A peça hoje interpretada, “Canarios”, está incluída neste tratado e deve o seu nome a uma dança típica da música espanhola do século XVII. Com base nesta mesma dança foi composta, pelo compositor, cantor e guitarrista José Marín, “No piense Menguilla ya”, enquanto que “Ojos pues me desdeñais” foi composta sobre uma “passacalle”, com recurso constante, tipicamente barroco, aos afectos associados ao tetracorde menor descendente e ao suspiro como ilustração do sofrimento gerado pelo desdém da mulher amada. Natural, provavelmente, de Madrid, Marín levou uma vida marcada por excessos. Ordenado sacerdote em Roma, terá depois viajado para o Novo Mundo e regressado a Madrid em 1644 para integrar, como tenor, a capela real de Felipe IV. Em 1654, a sua fama enquanto músico era já equiparada aos seus dotes de espadachim e de intrépido amante. Dois anos mais tarde, foi preso e torturado por envolvimento num célebre roubo e por várias acusações de assassinato, acabando por partir novamente para a América. Só volta a ser referido em documentos oficiais em 1692, ao requerer uma pensão monetária ao rei. No seu obituário de 1699 é sublinhado o reconhecimento dentro e fora de Espanha pelas raras capacidades musicais de que gozara e que lograra cultivar ao longo da sua vida. Cerca de um século e meio antes, dois outros músicos espanhóis deixavam a sua marca, enquanto

**O Jesu, nomen dulce**

O Jesu, nomen dulce,Nomen admirabilis,Nomen confortans,Quid enim canitur suavius,Quid auditur jucundius,Quid cogitatur dulcius,Quam Jesus, Dei filius.O nomen Jesu,Verus animae cibus,In ore mel,In aure melos,In corde laetitia mea.Tuum itaque nomen,Dulcissime Jesu,In aeternum in ore meo portabo.

Ó Jesus, nome doce,Nome maravilhoso,Nome reconfortante,Nenhum canto é tão harmonioso,Nada tão agradável se ouve,Nenhum pensamento é tão doce,Quanto Jesus, filho de Deus.Ó nome de Jesus,Verdadeiro alimento da alma,Mel para a boca,Melodia para os ouvidos,Alegria do meu coração.Por tudo isto, o teu nome,Dulcíssimo Jesus,Trarei eternamente na minha boca.

compositores e intérpretes, debruçando-se sobre um instrumento tipicamente ibérico, surgido ainda no século XIII, mas cujo florescimento se deu, sobretudo, durante o século XVI, com a publicação de sete tratados a ele dedicados: a vihuela. Luys de Narváez, natural de Granada, é autor de um desses tratados, publicado em 1538 e intitulado “Los seys libros del Delphin”. Aqui se inclui o seu arranjo da famosa “Mille Regretz”, de Josquin Desprez, apelidada de “Canción del Emperador” por ser uma das obras favoritas do imperador Carlos V (que viria a casar, em 1526, com a infanta Isabel de Portugal, que deu à luz o futuro rei Felipe II de Espanha, Filipe I de Portugal). A “Canción del Emperador” constitui um dos mais conhecidos exemplos de uma prática corrente desta época que consistia na apropriação e adaptação, por parte dos instrumentistas, de obras vocais de compositores consagrados. O autor do primeiro destes sete tratados é, no entanto, Luis de Milán, músico e escritor natural de Valência e de provável linhagem aristocrática. O “Libro de música de vihuela de mano intitulado El Maestro”, impresso em Valência no ano de 1536 e dedicado, de forma assinalável, a D. João III, rei de Portugal, é um livro de música escrito com fins assumidamente didácticos, com as composições organizadas por ordem crescente de dificuldade para o executante. É a mais antiga fonte conhecida de indicações explícitas de andamentos, tais como “algo apriessa” (um pouco rápido) ou “compás a espacio” (compasso lento). Preconiza ainda a alternância, numa mesma peça, de protagonismo virtuosístico entre a voz e o instrumento, como em “Quien amores ten”, em que, numa primeira parte, “el cantor puede hazer garganta y la vihuela vaya a espacio” (o cantor pode ornamentar e a vihuela acompanhar devagar), enquanto que, na segunda secção, “el cantor ha d cantar llano y la vihuela vaya a priessa” (o cantor não deve ornamentar e a vihuela deve tocar notas rápidas). “Quien amores ten” e “Falai miña amor” são dois dos seis vilancicos em português

**Ecco di dolci raggi**

Ecco di dolci raggi il Sol armatoDel verno saettar la stagion floridaDi dolcissim’amor inebriatoDorme tacito vento in sen di CloridaTal’hor però lascivo e odoratoOndeggiar tremolar fa l’herba floridaL’aria, la terra, il Ciel spiran amoreArda dunque d’amor arda ogni core.Io ch’armato sin hor d’un duro geloDegli assalti d’amor potei difendermiNè l’infocato suo pungente teloPuote l’alma passar o l petto offendermi.Hor che il tutto si cangia al novo cieloA due begli occhi ancor non dovea arrendermiSe si disarmo il solito rigoreArda dunque d’amor arda il mio core.

Eis o Sol, munido de doces raios,Resgatar do Inverno a estação das flores;Inebriado por um dulcíssimo amor,O vento dorme tranqüilo no seio de ClórisApesar de, por vezes, lascivo e perfumado,Fazer ondular e tremer a erva florida;O ar, a terra, o Céu exalam amor;Então, que todos os corações ardam de amor.Eu que, munido até aqui de uma couraça de gelo,Podia defender-me dos assaltos do amor,Nem a sua pungente e abrasadora flechaMe podia trespassar a alma ou ferir o peito.Agora que tudo se modifica sob um novo céu,Não me devia render novamente a dois belos olhos.Mas, já que eles desarmam a minha habitual severidade,Arda então de amor, arda o meu coração.

incluídos em “El Maestro”, facto que, a par da

dedicatória ao monarca português, poderá indiciar uma forte ligação de Milán ao nosso país, ainda não documentada.

A peça que se segue no recital de hoje, “Toccata arpeggiata”, é da autoria de Johann Hieronymus Kapsberger (ou Giovanni Girolamo Kapsperger), músico nascido em Veneza por volta de 1580, mas descendente de uma nobre família germânica, facto que originou a sua alcunha de “Il Tedesco della tiorba” - o alemão da tiorba. Guitarrista, alaudista, tiorbista e compositor prolífico e unanimemente aplaudido pelos seus contemporâneos, Kapsberger desempenhou um papel seminal na afirmação e emancipação da tiorba como instrumento solista. Além de vários livros de composições para tiorba e para alaúde, chegaram até nós diversos volumes de música vocal (sacra e profana) com acompanhamento instrumental por ele composta, incluindo algumas obras cénicas. Desenvolveu a maior parte da sua carreira em Roma, ao serviço do Cardeal Francesco Barberini, sobrinho do Papa Urbano VIII, tendo aí trabalhado com músicos como Frescobaldi, Stefano Landi ou Domenico Mazzocchi.

Um dos mais famosos músicos contemporâneos de Kapsberger e primeiro compositor alemão de craveira internacional foi, indubitavelmente, Heinrich Schütz. Nascido em 1585 no seio de uma família burguesa, que o pressionava a escolher uma profissão segura (chegou a estudar Direito na Universidade de Marburg em 1608 e 1609), começou, muito jovem, a impressionar pelos seus dotes vocais. Em 1609, decidiu abandonar a universidade e, com o propósito de desenvolver as suas aptidões musicais com Giovanni Gabrieli, partiu para Veneza, onde permaneceu durante quatro anos e escreveu o seu primeiro livro de madrigais. Após a morte de Praetorius, em 1621, foi nomeado “Kapellmeister” de Dresden, capital da Saxónia, onde já trabalhava há vários anos. Voltou a Itália, em visita, em 1629, tendo então contactado com Monteverdi, que o introduziu no novo estilo declamatório - o “stile

**Laudate Dominum**

Laudate Dominum in Sanctis ejus:Laudate eum in firmamento virtutis ejus,Laudate eum in sono tubae,Laudate eum in psalterio et cithara,Laudate, laudate.Laudate eum in tympano et choro,Laudate eum in cimbalis bene sonantibus,Laudate eum in cimbalis jubilationibus.Omnis Spiritus laudat Dominum.Alleluia, alleluia.

Louvai o Senhor no seu santuário:Louvai-o no firmamento da sua virtude,Louvai-o com o som da tuba,Louvai-o com o saltério e a cítara,Louvai, louvai.

Louvai-o com o tambor e a dança,Louvai-o com o címbalo bem sonoro,Louvai-o com o címbalo rejubilante.Todos os seres vivos louvam o Senhor.Aleluia, aleluia.

recitativo”. Entre Dezembro de 1633 e Maio de 1635, Schütz ocupou o cargo de “Kapellmeister” do rei Christian IV da Dinamarca (em cuja corte Dowland havia trabalhado cerca de trinta anos antes). Regressou depois a Dresden, onde publicou, em 1639, o segundo volume de “Kleine geistliche Konzerte”, dedicado ao filho mais novo de Christian IV e em que se inclui “O Jesu, nomen dulce”. Cessou a sua actividade como “Kapellmeister” em Dresden em 1657, contando então 72 anos de idade. Viveu mais quinze anos, período em que ainda se dedicou afincadamente à composição. As últimas duas peças da apresentação de hoje foram escritas por Claudio Monteverdi, o mais proeminente músico italiano da transição entre os séculos XVI e XVII. A sua obra abarca a generalidade dos géneros musicais da sua época, atingindo níveis artísticos de excepção em todos eles. Discípulo precoce de Marc'Antonio Ingegneri (“maestro di cappella” da Catedral de Cremona), publicou o seu primeiro volume, “Sacrae cantinulae”, com apenas 15 anos de idade. Em 1590, foi contratado pelo duque Vincenzo Gonzaga como músico da corte de Mântua, onde começou por trabalhar sob a orientação de Giaches de Wert. A reputação de Monteverdi foi crescendo de forma célere e, entre 1595 e 1600, acompanhou o duque em várias viagens, primeiro à Hungria (numa expedição contra os turcos), depois à cidade flamenga de Spa e, por fim, a Florença, onde terá assistido a “Euridice”, ópera composta por Jacopo Peri. Em 1601, ano em que foi nomeado “maestro della musica” de Mântua, os seus livros de madrigais eram já conhecidos em vários pontos da Europa. Em 1609, viu publicada a sua ópera “Orfeo”, estreada dois anos antes. Quatro anos mais tarde, após um atribulado afastamento da corte de Mântua, Monteverdi mudou-se para Veneza para ocupar o cargo de “maestro di cappella” em S. Marcos. Aqui se manteve até à sua morte, em 1643, apesar das frequentes viagens por toda a Itália e das constantes propostas de trabalho fora de Veneza. “Ecco di dolci raggi” e “Laudate Dominum”, duas peças muito

distintas e até contrastantes (a primeira em língua italiana, profana, em “stile recitativo”, de pura declamação acompanhada, e a segunda em latim, de cariz sacro, com base numa dança - a “ciaccona”), são exemplos da sua “seconda pratica”, ressaltando o cuidado na demanda constante da máxima clareza, perceptibilidade e ilustração musical de cada palavra.

# LA • FARSA

O Magnum Mysterium  
Um Natal Ibérico do século XVI

## Agradecimentos:

Dr. Henrique Toscano  
Dr. José António Rebocho Christo  
Dr. Tiago Cravidão  
Museu de Aveiro  
Prof. Doutor António Salgado  
Prof. Doutor José Abreu

Museu de Aveiro

06 de Janeiro de 2009  
21:30



MUSEU DE AVEIRO



## ♦ João André Carvalho

*João André Simões de Carvalho iniciou os estudos musicais na Escola Diocesana de Música Sacra de Coimbra, concluindo o curso em 2002. Entrou para o curso de Canto do Conservatório de Música de Coimbra, para a classe da Prof. Joaquina Ly, vindo a concluir os estudos de Canto em 2007. Dirigiu o Coro Litúrgico da paróquia de Santa Clara entre 2005 e 2007, e é membro da Capela Gregoriana Psalterium desde 2003, do Ensemble Vocal ADARTE desde 2006 e do Vocal Ensemble (Aveiro) desde 2007. Encontra-se actualmente a frequentar a Licenciatura em Música da Universidade de Aveiro, na área vocacional de Direcção, Teoria e Formação Musical*





## ♦ Eva Braga Simões

Aos 6 anos ingressou no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, onde veio a concluir o curso complementar de Canto com alta classificação. Entre 2003 e 2006 frequentou a licenciatura em Música, na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto. Neste período interpretou, em 2003, o papel de Espírito na ópera "Dido e Aeneas" de Henry Purcell e em Junho de 2004 executou "Stabat Mater" de Pergolesi. Neste ano participou ainda na ópera "Vénus e Adónis" de John Blow. Em Junho de 2005 interpretou o papel de Bessie, em "Maltagomny Songspiel" de B. Brecht e Kurt Weil, no Auditório Ilídio Pinho, e no Museu do Carro Eléctrico, no Porto. Em Fevereiro de 2006 participou na produção de Kazimir Kolesnik e Adam Darius "Yukio Mishima" no Auditório de Serralões, no Porto, e no Teatro Diogo Bernardes, em Ponte de Lima. Faz parte do Ensemble Vocal ADARTE, dirigido por Paulo Bernardino e do Vocal Ensemble, sob a direcção de Vasco Negreiros. Actualmente frequenta a licenciatura de Música na Universidade de Aveiro, onde estuda com o professor António Salgado. Fez cursos de aperfeiçoamento vocal com os professores António Salgado, Peter Harrison, Oliveira Lopes, Ana Ester Neves, Laura Sarti, Patrícia MacMahon e Jill Feldman.

# LA ♦ FARSA

## O Magnum Mysterium Um Natal Ibérico do século XVI

**Tomás Luis VICTORIA**  
(1548 – 1611)

*O Magnum Mysterium \**

**Tomás Luis VICTORIA**  
(1548 – 1611)

*Missa "O Magnum Mysterium"*  
**Kyrie \***  
**Gloria \***

**Francisco GUERRERO**  
(1527 - 1599)

*Niño Dios*

**Tomás Luis VICTORIA**  
(1548 – 1611)

*Et Jesum – solo de vihuela*

**Credo \***

**Pedro de CRISTO**  
(c.1550 – 1618)

*Ai mi Dios*

**Tomás Luis VICTORIA**  
(1548 – 1611)

*Ne timeas Maria – solo de vihuela*

**Pedro de CRISTO**  
(c.1550 – 1618)

*Hodie nobis de caelo*

**Sanctus \***

**Francisco GUERRERO**  
(1527 - 1599)

*Los Reyes siguen la estrella*

**Pedro de CRISTO**  
(c.1550 – 1618)

*O Magnum Mysterium*

**Agnus Dei \***

**Luís Toscano ♦ Voz**  
**Tiago Matias ♦ Vihuela**

\* Eva Braga Simões ♦ Cantus  
Luís Toscano ♦ Altus  
João André Carvalho ♦ Tenor  
Tiago Matias ♦ Bassus



LUÍS TOSCANO



TIAGO MATIAS

## ♦ Tiago Matias

Natural de Aveiro, Tiago Matias finalizou em 2002 o Curso Complementar de Guitarra Clássica no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro, na classe do Professor Carlos Abreu, obtendo a classificação de 20 valores no exame final de Guitarra. Concluiu em 2005 a licenciatura em Guitarra na Escola Superior de Música de Lisboa, nas classes de António Jorge Gonçalves (Guitarra) e de Stephen Bull (Música Antiga) e Olga Pratts (Música de Câmara). Como bolsista do programa Erasmus, estudou no Real Conservatório Superior de Música de Madrid durante o ano lectivo 2003/2004, na classe do Professor Manuel Estevez. Estudou sob orientação de Dejan Ivanovic durante o ano lectivo de 2000/2001. Frequentou diversos cursos de guitarra com Paulo Vaz de Carvalho, Jozef Zsafka, Fábio Zanon, Alex Garrobé, Ricardo Gallén, José Luís Rodrigo, entre outros, e de instrumentos antigos com Hopkinson Smith, Juan Carlos Rivera, Eugene Ferré e Xavier Díaz. Recebeu o 3º prémio no 2º Concurso Legato de Guitarra Clássica, realizado no Porto em Novembro de 2000. Em Agosto de 2004, no decorrer do XLII Curso Universitário Internacional de Música Espanhola "Música en Compostela", foi galardoado com o 1º Prémio da Fundación "Victoria y Joaquín Rodrigo". Apresentou-se em recitais públicos em Portugal, Espanha e Holanda. Paralelamente à guitarra clássica, iniciou em 2005 o estudo de instrumentos antepassados da guitarra. Neste âmbito da música antiga, colabou regularmente com os agrupamentos "EAnsamble", "Escuela de Rhetorica, Métrica e Harmonia", "La Nave Va", "Il Dolcineio", "Concerto Campestre", "Officina da Música", "Sete Lágrimas" e "Orquestra Barroca de Lisboa". Frequenta desde 2006 a licenciatura em aluade na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto, sob orientação de Ronaldo Lopes e Fernando Reyes. É actualmente professor de guitarra na Escola de Artes da Baixa da Grande Faria.



## ♦ Luís Toscano

*Iniciou a sua actividade musical no Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra, que integrou de 1985 a 1994, tendo aí estudado com o Professor José Firmino. De 1994 a 1997 foi membro do Orfeon Académico de Coimbra. Frequentou, entre 1997 e 2002, o Conservatório de Música de Coimbra, onde iniciou os seus estudos de canto com a Professora Mafalda Leite, tendo integrado mais tarde as classes de Canto e "O Canto e o Drama" da Professora Isabel Melo e Silva. Foi elemento fundador do Combo de Jazz e colaborou, como solista, com a Orquestra Clássica deste Conservatório. Em 2001 e 2002 colaborou ainda com o Ensemble de Plectro Carlos Seixas, de Coimbra. Frequentou cursos de Direcção Coral com os Maestros John Roos, Edgar Saramago e Artur Pinho e de Aperfeiçoamento de Técnica Vocal e de Interpretação com os Professores Vianey da Cruz, João Lourenço, José de Oliveira Lopes, Ana Ester Neves, António Salgado, Laura Sarti e Patrícia MacMahon. Recentemente, tem-se especializado na interpretação de música vocal dos séculos XVI a XVIII. Neste contexto, trabalhou já com os Maestros Owen Rees, Graham O'Reilly, Peter Phillips, Borges Coelho, Vasco Negreiros, Pedro Teixeira e Arminda Possante e com os Professores Cristina Miatello, Jill Feldman (canto), Juan Carlos Rivera, Ketil Haugsand, Peter Holtslag, Wieland Kuijken e Ana Mafalda Castro (música de câmara). Desde 2000, é membro e responsável pela preparação e técnica vocais da Capela Gregoriana Psalterium, de Coimbra. Desde a sua constituição, em Agosto de 2005, integra o Ensemble Vocal ADARTE, de Coimbra, e, desde 2006, o Vocal Ensemble, de Aveiro. Concluiu, em 2001, a Licenciatura em Economia na Universidade de Coimbra e frequentou, entre 2002 e 2005, a Licenciatura em Música da Universidade Católica Portuguesa. Presentemente, lecciona a disciplina de Técnica Vocal na Escola Diocesana de Música Sacra de Coimbra, é colaborador do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes da UCP – onde foi bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia para um projecto de investigação, edição e interpretação de música portuguesa dos sécs. XVI a XVIII, coordenado pelo Prof. Doutor José Abreu – e prepara a sua dissertação de Mestrado em Música na Universidade de Aveiro (centrada na performance de música ibérica dos séculos XVI e XVII) sob a orientação dos Profs. Doutores António Salgado e José Abreu.*

*A Festa do Natal é, desde a sua instituição formal no século IV pelo Papa Libério, um dos pontos culminantes do calendário litúrgico de todo o universo cristão. A par da Festa da Páscoa, pode ser considerado o período mais alegre do ano litúrgico, pela poderosa mensagem de alegria, fé e esperança que encerra e transmite a todos os crentes. Por este motivo, as comemorações natalícias são, tradicionalmente, marcadas por um sentimento de grande júbilo e efusividade.*

*Não será, pois, de estranhar que, no contexto ibérico de finais do século XVI, caracterizado por uma vivência e uma organização sociais profundamente religiosas (em que a própria Igreja exercia uma forte influência cultural, económica e política sobre a sociedade civil e usufruía de poderosos meios para a perpetuar, como o Tribunal do Santo Ofício, instituído na Espanha dos Reis Católicos Fernando e Isabel no ano de 1478 e, em Portugal, em 1536, no reinado de D. João III, o Piedoso, ou o gradualmente hegemónico controlo das instituições de ensino, incluindo as universidades originalmente laicas ou mistas), a temática associada ao Tempo do Natal fosse considerada uma referência por excelência para as mais diversas manifestações artísticas, com incidência muito particular no caso da música. As cerimónias litúrgicas da quadra natalícia eram, em especial nos grandes centros eclesiásticos, de elevado requinte e esplendor musicais, com a participação de consideráveis forças vocais e instrumentais. O Tempo do Natal era, então, particularmente estimulante para os compositores da época, que nos legaram um vastíssimo corpo de repertório destinado a esta quadra, abarcando os vários géneros sacros em voga.*

*O programa hoje interpretado propõe a apresentação de alguns destes géneros (nomeadamente a Missa, o Motete, o Responsório e o Vilancico religioso), através de obras bem conhecidas e representativas de três dos mais proeminentes compositores de música religiosa deste período: Tomás Luis de Victoria (Ávila, 1548; Madrid, 1611), Francisco Guerrero (Sevilha, 1528; Sevilha, 1599) e Pedro de Cristo (Coimbra, c.1550; Coimbra, 1618). No entanto, a abordagem a este repertório não será a mais usual, antes procurando criar uma ponte para a ilustração e exploração de uma prática muito corrente na época, actualmente já bem documentada, mas ainda não generalizada ao nível da performance: a adaptação ou redução de música polifónica – tendencialmente idealizada com a referência da voz humana – para uma execução instrumental (nomeadamente em instrumentos de tecla ou de corda pulsada), muitas vezes em conjunto com uma voz solista, que assegura a transmissão do texto literário.*

*Esta prática, corrente no século XVI, pode ser comparada às reduções para piano de ópera ou de música sinfónica, que se foram generalizando a partir do século XIX. Em termos práticos, era uma forma de difusão e contacto com a melhor e mais actual música que se criava nos pontos mais variados e distantes da Europa. Desta forma, numa época em que as deslocações eram longas, penosas e potencialmente atribuladas, os músicos tinham um acesso facilitado às diferentes correntes e às principais inovações ao nível da composição por todo o continente. Além deste aspecto de natureza mais didáctica, este tipo de execução, por exigir um número muito reduzido de músicos, adequava-se na perfeição a sessões musicais privadas, de natureza camerística, ao mesmo tempo que, no âmbito de uma cerimónia litúrgica, permitia, não raras vezes, colmatar eventuais limitações no efectivo de cantores disponíveis.*

*De um modo consistente, a recente investigação musicológica tem fornecido novas e*



decisões informações sobre esta prática de adaptações instrumentais, através de um número crescente de partituras que vão sendo descobertas ou recuperadas em que ela é bem clara e inequívoca. Na sua base, esta tese é reforçada pelo próprio facto de todos os grandes compositores deste período terem sido, também, reconhecidos instrumentistas. O presente recital não apresenta excepções a esse nível: T. L. de Victoria era um hábil e competente organista; além do órgão, Francisco Guerrero dominava, como autodidacta, a vihuela, a harpa e a corneta; de acordo com o seu obituário, Pedro de Cristo tocava instrumentos de tecla, harpa, flauta e dulciana.

Partindo, assim, da riquíssima tenática alusiva ao Natal e seguindo uma estrutura que não pretende emular uma cerimónia litúrgica - antes tirar partido do seu equilíbrio, da sua coerência interna e da riqueza proporcionada pela alternância entre as várias partes da missa e os responsórios, vilancicos e peças instrumentais - pretende-se transmitir um olhar e uma sonoridade renovados sobre um repertório que é, pela sua indiscutível qualidade, merecedor de uma atitude de constante redescoberta e reinterpretação.

*Luís Toscano*

# LA ♦ FARSA

Grupo fundado por Luís Toscano e Tiago Matias em Outubro de 2006, no contexto da disciplina de Música de Câmara do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro. Tem como propósito central a abordagem prática do vastíssimo repertório para voz solista e instrumento de corda pulsada (com particular incidência nos períodos Renascentista e Barroco), fundamentando as suas apresentações públicas nas mais recentes e rigorosas tendências de praxis interpretativa, através de um contínuo trabalho de investigação de natureza musicológica. La Farsa teve já o privilégio de trabalhar com Vasco Negrêiros, António Salgado, Cristina Miabella e Juan Carlos Rivera. Fez a sua estreia em Junho de 2007, no IV Encontro de Música Antiga de Tentiúgal. Em Outubro do mesmo ano, a sua participação nos Festivais de Outono de Aveiro foi gravada pela RDP – Antena2 e transmitida no programa Concerto Aberto.

*Bucam al Rey soberano  
Los Reyes para adorarle,  
Y el rey traidor y tirano  
Le busca para matarle.*

*Siguen los tres a la estrella,  
La stella sigue al Señor,  
Y el Señor dellos y della  
Sigue y busca'l pecador.*

## Agnus Dei

*Agnus Dei,  
Qui tollis peccata mundi:  
Miserere nobis.*

*Agnus Dei,  
Qui tollis peccata mundi:  
Miserere nobis.*

*Agnus Dei,  
Qui tollis peccata mundi:  
Dona nobis pacem.*

*Procuram o Rei soberano  
Os Reis, para o adorar;  
E o rei traidor e tirano  
Procura-o para o matar.*

*Seguem os três a estrela,  
A estrela segue o Senhor,  
E o Senhor deles e della  
Observa e procura o pecador.*

*Cordeiro de Deus,  
Que tirais o pecado do mundo:  
Tende piedade de nós.*

*Cordeiro de Deus,  
Que tirais o pecado do mundo:  
Tende piedade de nós.*

*Cordeiro de Deus,  
Que tirais o pecado do mundo:  
Dai-nos a paz;*

*Tradução livre por  
Luís Tóscano*

## O magnum mysterium

*O magnum mysterium  
Est admirabile sacramentum,  
Ut animalia viderent Dominum natum  
Jaentem in praesepio.*

*O beata Virgo,  
Cuius viscera meruerunt portare  
Dominum Jesum Christum.  
Alleluia.*

## Kyrie

*Kyrie eleison.  
Christe eleison.  
Kyrie eleison.*

## Gloria

*Gloria in excelsis Deo  
Et in terra pax hominibus  
Bonae voluntatis.  
Laudamus te.  
Benedicimus te.  
Adoramus te.  
Glorificamus te.  
Gratias agimus tibi  
Propter magnam gloriam tuam.  
Domine Deus, Rex caelestis,  
Deus Pater omnipotens.  
Domine Fili unigenite,  
Jesu Christe.  
Domine Deus, Agnus Dei,  
Filius Patris.*

*Qui tollis peccata mundi,  
Miserere nobis.  
Qui tollis peccata mundi,  
Suaepe deprecationem nostram.  
Qui sedes ad dexteram Patris,  
Miserere nobis.  
Quoniam tu solus sanctus.  
Tu solus Dominus.  
Tu solus Altissimus,  
Jesu Christe.*

*Cum Sancto Spiritu,  
In gloria Dei Patris.  
Amen.*

## Niño Dios

*Niño Dios de amor herido  
Tan presto os enamorais  
Que apenas habéis nacido  
Cuando de amores lloráis.*

*En esa mortal divisa  
Nos mostráis bien el amar  
Pues siendo hijo de risa  
Lo trocáis por el llorar.*

*Ó grande mistério  
E sacramento admirável:  
Os animais viram o Senhor recém-nascido  
Deitado numa manjedoura.*

*Ó Virgem bendita,  
Cujó ventre foi digno de albergar  
O Senhor Jesus Cristo.  
Aleluia.*

*Senhor, piedade.  
Cristo, piedade.  
Senhor, piedade.*

*Glória a Deus nas alturas  
E paz na terra aos homens  
Por ele amados.  
Nós Vós louvamos.  
Nós Vós bendizemos.  
Nós Vós adoramos.  
Nós Vós glorificamos.  
Nós Vós damos graças  
Por Vossa inensa glória.  
Senhor Deus, Rei dos céus,  
Deus Pai onnipotente.  
Senhor, Filho unigénito,  
Jesus Cristo.  
Senhor Deus, Cordeiro de Deus,  
Filho de Deus Pai.*

*Vós, que tirais o pecado do mundo,  
Compadeei-nos de nós.  
Vós, que tirais o pecado do mundo,  
Atendei as nossas preces.  
Vós, que Vós sentais à direita do Pai,  
Tende piedade de nós.  
Porque só Vós sois santo.  
Só Vós o Senhor.  
Só Vós o Altíssimo,  
Jesus Cristo.*

*Com o Espírito Santo,  
Na glória de Deus Pai.  
Amen.*

*Memino Deus, de amor ferido,  
Tão depressa vos enamorais  
Que, apenas haveis nascido,  
Logo de amores chorais.*

*Com esse lema mortal  
Mostrais-nos bem o amar  
Pois, sendo filho do riso,  
O trocáis pelo chorar.*

La risa nos ha cubido  
Ei llorar nos lo acopláis  
Y apenas habéis nacido  
Cuando de amores lloráis.

## Credo

Credo in unum Deum  
Patrem omnipotentem,  
Factorem caeli et terrae,  
Visibilem omnium, et invisibilem.  
Et in unum Dominum  
Jesum Christum,  
Filium Dei unigenitum.  
Et ex Patre natum  
Ante omnia saecula.  
Deum de Deo, lumen de lumine,  
Deum vero de Deo vero,  
Genitum, non factum,  
Consubstantialem Patri:  
Per quem omnia facta sunt.  
Qui propter nos homines,  
Et propter nostram salutem  
Descendit de caelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto  
Ex Maria virgine:  
Et homo factus est.  
Crucifixus etiam pro nobis:  
Sub Pontio Pilato  
Passus, et sepultus est.

Et resurrexit tertia die,  
Secundum Scripturas.  
Et ascendit in caelum:  
Sedens ad dexteram Patris.  
Et iterum venturus est cum gloria,  
Judicare vivos et mortuos:  
Cujus regni non erit finis.

Et in Spiritum Sanctum,  
Dominum, et vivificantem:  
Qui ex Patre Filioque procedit.  
Qui cum Patre et Filio  
Simul adoratur, et conglorificatur:  
Qui loquutus est per Prophetas.  
Et unam sanctam catholicam  
Et apostolicam Ecclesiam.  
Confiteor unum baptisma  
In remissionem peccatorum.  
Et expecto resurrectionem mortuorum.  
Et vitam venturi saeculi.  
Amen.

O riso calhou-nos a nós,  
O choro, vós o acatais.  
E, apenas baeis nascido,  
Logo de amores chorais.

Creio em um só Deus  
Pai onipotente,  
Criador do céu e da terra,  
De todas as coisas visíveis e invisíveis.  
E em um só Senhor  
Jesus Cristo,  
Filho unigênito de Deus.  
Nascido do Pai  
Antes de todos os séculos.  
Deus de Deus, luz da luz,  
Deus verdadeiro de Deus verdadeiro.  
Gerado, não criado,  
Consubstancial ao Pai:  
Por meio de quem tudo foi feito.  
Que por nós, homens,  
E pela nossa salvação,  
Desceu dos céus.

E encarnou pelo Espírito Santo,  
Da virgem Maria:  
E tornou-se homem.  
Também por nós foi crucificado:  
Sob Pôncio Pilatos  
Padeceu e foi sepultado.

E ressuscitou ao terceiro dia,  
Conforme as Escrituras.  
E subiu ao céu:  
Está sentado à direita do Pai.  
E virá novamente em Sua glória,  
Para julgar os vivos e os mortos:  
O Seu reino não terá fim.

Creio no Espírito Santo,  
Senhor que dá a vida:  
Que procede do Pai e do Filho.  
Que com o Pai e o Filho  
É adorado e glorificado:  
Ele, que falou pelos Profetas.  
Creio na Igreja una, santa,  
Cathólica e apostólica.  
Professo um só baptismo  
Para remissão dos pecados.  
E espero a ressurreição dos mortos.  
E a vida do mundo vindouro.  
Amen.

## Ai mi dios

Ai mi dios que causa a sido  
Que sufráis pro i dolor,  
Todo lo haze el amor.

Ai mi señor que os veio  
Nuestra sangre derramar  
E so solo es comenzar  
A cumplir con el deseo.

Ai mi dios que causa a sido  
Que sufráis pro i dolor,  
Todo lo haze el amor.

## Hodie nobis de caelo

Hodie nobis de caelo  
Pax vera descendit:

Hodie per totum mundum  
Messias facti sunt caeli.

Hodie illuxi nobis  
Dies redemptionis nostrae,  
Reparationis antiquae,  
Felicis aeternae.

Hodie per totum mundum  
Messias facti sunt caeli.

## Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus  
Dominus Deus Sabaoth.  
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis.

Benedictus qui venit  
In nomine Domini.  
Hosanna in excelsis.

## Los Reyes siguen la estrella

Los Reyes siguen la estrella,  
La estrella sigue al Señor:  
Y el Señor dellos y della  
Sigue y busca l' pecador.  
Teniendo de Dios noticia  
Buscan con divino zelo,  
La estrella l' sol de justicia  
Los Reyes al Rey del cielo.

Guiados son d' una estrella,  
La estrella de su Señor:  
Y el Señor dellos y della  
Sigue y busca l' pecador.

Ai, meu Deus, qual foi a causa  
De sofreres pro e dor?  
Tudo o causou o amor

Ai, meu Senhor, que vos veio  
Nosso sangue derramar:  
Isto apenas é começar  
A cumprir a vontade.

Ai, meu Deus, qual foi a causa  
De sofreres pro e dor?  
Tudo o causou o amor

Hoje, para nós, do céu  
Desceu a paz verdadeira.

Hoje, para todo o mundo,  
Os céus tornaram-se messias.

Hoje nasceu para nós  
O dia da nossa salvação,  
Da restauração da antiga  
E eterna felicidade.

Hoje, para todo o mundo,  
Os céus tornaram-se messias.

Santo, Santo, Santo  
Senhor Deus do Universo.  
O céu e a terra estão cheios da Vossa glória.  
Hosanna nas alturas.

Bendito o que vem  
Em nome do Senhor.  
Hosanna nas alturas.

Os Reis seguem a estrela,  
A estrela segue o Senhor:  
E o Senhor deles e dela  
Observa e procura o pecador.

Tendo de Deus notícias  
Procuram com divino zelo,  
A estrela, o sol da justiça  
Os Reis, o Rei do céu.

São guiados por uma estrela:  
A estrela, pelo seu Senhor:  
E o Senhor deles e dela  
Observa e procura o pecador.

SInBAD

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.  
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Documentação  
Universidade de Aveiro